

Государственный комитет Российской Федерации
по высшему образованию
Уральский государственный университет
им. А.М.Горького
Специализированный учебно-научный центр (лицей)

В.С. Рабинович

Зарубежная литература

Часть III

*Курс лекций для преподавателей
и учащихся X-XI классов*

*2-е издание,
исправленное и дополненное*

Екатеринбург
1997

ББК Ш5(4/8)я7
Р 125

Рабинович В.С.

Зарубежная литература: Часть 3. Курс лекций для преподавателей и учащихся X-XI классов. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 1997. 188 с.

Рецензенты:

— доктор филологических наук, профессор
В.Г.Бабенко;

— доктор филологических наук, профессор
В.М.Паверман

© В. С. Рабинович, 1997
© СУНЦ УрГУ

РОМАНТИЗМ

Начало XIX века ознаменовалось существенными изменениями в общественном сознании европейцев. Это было время, когда вместе с торжеством капиталистического уклада жизни в Европу пришли свобода личности — и одновременно одиночество перед лицом грозящих отовсюду и казущихся непознаваемыми сил; падение авторитета церкви, переставшей быть властителем мыслей и поведения, — и одновременно неспособность большинства людей сразу заместить систему ранее незыблемых норм и предписаний той или иной системой внутренних нравственных регуляторов, потеря нравственной основы — и как результат внедрение в общественное сознание на достаточно широком срезе постулата, который можно сформулировать словами Ж.-П.Сартра применительно к мироощущению Достоевского: «Раз Бога нет — значит, все дозволено». Человек перестал быть частицей какой-то незыблемой системы, в которую ранее он был включен с самого рождения в качестве функциональной детали, — и практически лишен свободного выбора. Теперь перед человеком открылся *свободный выбор*. Раньше между человеком и Богом стояла государственная церковь, которая в доступной форме разъясняла человеку, в чем заключается его долг перед Богом, и к тому же следила, чтобы человек в слабости своей этот долг не нарушил, карая в назидание другим «заблудших овец». Теперь между человеком и Богом (или в случае его отсутствия — иными первоосновами мироздания) не стояло никакой земной силы. Каждый конкретный

человек теперь должен был сам решить для себя вопрос о наличии или отсутствии Бога, о том, есть ли мир разумная субстанция, или — мертвая, безразличная к человеку, или — изначально враждебная человеку стихия, о том, объективны ли Добро и Зло как этические категории или же это — просто придуманные церковью чудовища, сковывающие свободного человека. Наконец, о том, что есть Добро и что — Зло. Человек стал свободнее — но за все нужно платить, и за свободу в том числе. Благо свободы неотделимо от Бремени свободы, Благо познания — от Бремени познания.

Безусловно, эти изменения в общественном сознании отразились и на европейской литературе. Классицистическое искусство было продуктивным лишь на базе однозначного принятия постулата: Человек — это прежде всего частица великого Государства и имеет право на существование прежде всего в этом качестве; к началу XIX века этот постулат безнадежно устарел.

Просветительские идеи имели смысл лишь в своем *противостоянии* государственному маразму умирающего абсолютизма, в противостоянии религиозной нетерпимости и государственному фанатизму, в противостоянии вельможному своеволию, не считающемуся ни с какими доводами разума: в начале XIX века Европа развивалась в основном по подвластным разуму рыночным законам, и теперь бороться с умершим абсолютизмом или с ушедшим в прошлое всевластием государственной церкви значило ломиться в открытую дверь. В то же время в искусство все более властно входит мотив воспевания свободной и одинокой личности, не зависящей ни от каких внешних сил, способной встать на один уровень с первоосновами бытия, с самим Богом, в случае наличия такового, и в то же время несущей тягостное бремя своей свободы и своего одиночества. Постепенно в искусстве появляются и богоборческие мотивы. И в то же время в искусство все более властно начинает входить чувство мистического страха перед окружающим миром, перед неведомыми силами, грозящими отовсюду уничтожением отдель-

ному одинокому человеку, теперь уже ничем не защищенному (кстати, именно в начале XIX века и стал формироваться жанр детектива, отражая потребность человека в какой-то иллюзии защищенности от вселяющего ужас мира, в том, что добро непременно восторжествует, а зло будет покарано — если не Богом, то Сильной Личностью, стоящим на службе Добра сыщиком, Шерлоком Холмсом или Эркюлем Пуаро). Эти разнородные тенденции в развитии европейского искусства начала XIX века и, определили традицию РОМАНТИЗМА.

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Традиции английского романтизма начали формироваться еще в самом конце XVIII века.

Первым английским романтиком принято считать **Вильяма Блейка** (1757—1827), по профессии гравера, который, не имея возможности издавать свои книги обычным способом, собственноручно их гравировал. В.Блейк пытается встать на один уровень с вечностью, свести в своем творчестве воедино Рай и Ад, Бога и Дьявола. Так, Блейк в одну из своих книг ввел фрагмент «Пословицы ада». Вот некоторые из этих пословиц:

«Во время посева учись, в жатву учи, зимой веселись».

«Прокладывай путь и води борозду над костями мертвых».

«Дорога излишеств ведет ко дворцу мудрости...»

«Червь, рассеченный плугом, не должен винить плуг».

«Брось в реку того, кто пьет одну воду».

«В одном и том же дереве глупец и мудрец найдут не одно и то же...»

«Мертвый не мстит за обиды...»

«Упорствуя в глупости, глупец становится мудрым...»

«Человек выпрямляет кривые пути; гений идет кривыми».

«Лучше убить дитя в колыбели, чем сдерживать буйные страсти» и т.д.

Одним словом, Блейк, хотя и прикрывшись заголовком «Пословицы ада», словно бы противопоставляет традиционным истинам истины кардинально

Слушать их вопли ему надоело;
Вот он решился на страшное дело:
Бедных из ближних и дальних сторон,
Слышно, скликает епископ Гаттон.

«Дожили мы до неожиданного чуда:
Вынул епископ добро из-под спуда;
Бедных к себе на пирушку зовет», —
Так говорил изумленный народ.

К сроку собрались званные гости,
Бледные, чахлые, кожа да кости;
Старый, огромный сарай отворен:
В нем угостит их епископ Гаттон.

Вот уж столпились под кровлей сарая
Все пришлецы из окружного края...
Как же их принял епископ Гаттон?
Был им сарай и с гостями сожжен.

Глядя епископ на пепел пожарный,
Думает: «Будут мне все благодарны.
Разом избавил я шуткой моей
Край наш голодный от жадных мышей».

В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! Но боле с тех пор он не спал.

Утром он входит в покой, где висели
Предков портреты, и видит, что съели
Мыши его живописный портрет,
Так что холстины и признака нет.

Он обомлел; он от страха чуть дышит...
Вдруг он чудесную ведомость слышит:
Наша округа мышами полна,
В житницах съеден весь хлеб до зерна.

Вот и другое в ушах загремело:
«Бог на тебя за вчерашнее дело!
Крепкий твой замок, епископ Гаттон,
Мыши со всех осаждают сторон».

Ход был до Рейна из замка подземный,
В страхе епископ дорогою темной
К берегу выйти из замка спешит:
«В Рейнской башне спасусь» (говорит).

Башня из рейнских вод поднималась,
Издали острым утесом казалась,
Грозно из пены торчащим, она,
Стены кругом ограждала волна.

В легкую лодку епископ садится,
К башне причалил, дверь запер и мчится
Вверх по гранитным крутым ступеням;
В страхе один затворился он там.

Стены из стали казались слиты,
Были решетками окна забиты,
Ставни чугунные, каменный свод,
Дверью железною запертый вход.

Узник не знает, куда приютиться;
На пол, зажмурив глаза, он ложится...
Вдруг он испуган стенаньем глухим:
Вспыхнули ярко два глаза над ним.

Смотрит он... кошка сидит и мяучит,
Голос тот грешника давит и мучит.
Мечется кошка; невесело ей:
Чует она приближенье мышей.

Пал на колени епископ и криком
Бога зовет в исступлении диком.
Воеет преступник... а мыши плывут...
Ближе и ближе... доплыли... ползут.

Вот уж ему в расстоянии близком
Слышно, как лезут с роптаньем и писком.
Слышно, как стену их лапки скребут;
Слышно, как камень их зубы грызут.

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплется градом сквозь окна, сквозь двери.
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?

Зубы об камни они наострили,
Грешнику в кости их жадно впустили,
Весь по суставам раздернут был он...
Так был наказан епископ Гаттон.

В том же стиле написано Саути и «Предостережение хирурга» (1798). Здесь воздаяние обрушивается на хирурга за то, что тот использовал для научных опытов тела мертвых. Воздаяние, которое должно его постигнуть, напрямую вытекает из характера греха. Епископ Гаттон сжег заживо голодающих, назвав их при этом мышами, — и божий суд над ним вершится с помощью все тех же мышей. Хирург экспериментировал над мертвыми — следовательно, и его тело после смерти должно быть похищено для экспериментов его же собственными учениками:

Ученики мой труп расчленят,
Растащат мой жалкий скелет,
И мне, осквернителю стольких могил,
Покоя в собственной нет.

Интересно, что даже сюжетная структура названных выше стихотворений Саути примерно совпадает. И здесь, и там герой получает *предвестие* возмездия (в одном случае — съеденный мышами портрет епископа Гаттона, в другом — появление учеников во главе с «мерзавцем Джо» перед смертным ложем хирурга). И здесь, и там герой пытается укрыться от возмездия за множеством непреодолимых преград: епископ Гаттон скрывается в неприступной башне на острове посередине Рейна; хирург завещает поместить свое тело в свинцовый гроб, покрытый еще одной оболочкой, и хранить его под надежной охраной в церкви, где священником был его брат. И здесь, и там карающая божья десница (в одном случае — в облике мышей, в другом — в облике учеников) преодолевает все преграды: в одном случае мыши переплывают реку и прогрызают башню; в другом случае ученики, которым по каким-то мистическим причинам нужно именно тело их учителя, медленно и методично подкупают охранников, обе-

щая им все большую мзду, — и в конце концов добиваются успеха. И здесь, и там до грешника добиваются. И даже упоминание о чем-то *несказанно, непостижимо* страшном, что пришлось пережить душе виновного, присутствует и здесь, и там:

Что тут, епископ, почувствовал ты?
Ну а что с душою хирурга стряслось,
Не узнает никто никогда.

Одновременно следует сказать, что одним из доминирующих мотивов в творчестве поэтов «Озерной школы» был мотив одушевленной природы. Вильяму Вордсворту, скажем, удастся одушевить в своей поэзии и кукушку, и светлячка. (Кстати, уже в XX веке, в 1929 году, выдающийся английский писатель Олдос Хаксли пишет очерк «Вордсворт в тропиках». Хаксли со свойственным ему скептицизмом мысленно переносит Вордсворта из знакомого ему почти очеловеченного мира английской природы в тропики и делает вывод, что едва ли Вордсворту удалось бы одушевить и очеловечить тот тропический мир, таящий в себе тьму непредсказуемых опасностей). Вообще надо сказать, что поэты «Озерной школы», при всем их тяготении к мистическому, все же в конечном счете стремились найти в мире какую-то гармонию, выявить разумность и правильность всего, что в мире творится: даже герои двух указанных выше баллад Саути, как уже говорилось выше, подвергаются страшной каре со стороны потусторонних сил за дело: епископ Гаттон, назвавший сожженных им бедняков жадными мышами, сам пожирается мышами; хирург, всю жизнь вскрывавший трупы, сам был расчленен после смерти своими же учениками.

А вот сонет Вильяма Вордсворта, в котором идея всеобщей разумности находит свое логическое завершение:

Монашке мил свой нищий уголок,
В пещерной тьме аскет не знает скуки,

Мила студенту цитадель науки,
Деввица любит прялку, ткач — станок.

Пчела, трудясь, летит искать цветок
На дикий Фернс — жужжит, и в этом звуке
Лишь радость, ни усталости, ни муки.
И кто в тюрьме свой дом увидеть смог,

Тот не в тюрьме. Вот почему не ода,
Но тесного сонета краткий взлет
И в радостях мне люб, и средь невзгод.
И кто, как я (не шутит ли природа!),
Горюет, что стеснительна свобода,
В сонете утешение найдет.

П р и м е ч а н и е

Здесь преподаватель может задать вопрос: почему, с точки зрения Вордсворта, тот, кто «горюет, что стеснительна свобода», должен найти утешение *именно в сонете*.

Совершенно иного взгляда на жизнь, нежели поэты «Озерной школы», придерживался великий британский поэт-романтик **Джордж Гордон Байрон** (1788 — 1824). Свою поэму «Дон-Жуан» Байрон начинает с ядовито-иронического посвящения поэтам «Озерной школы», которых Байрон просто не мог терпеть из-за их стремления оправдать все действительное. Вот начало этого посвящения:

Боб Саути! Ты — поэт, лауреат
И покровитель бардов, — превосходно!
Ты ныне как почтенный тори ат
тестован: это модно и доходно.

Ну как живешь, почтенный ренегат?
В Озерной школе все, что вам угодно,
Поют десятки мелких голосов,
Как «в пироге волшебном хор дроздов»;
Когда пирог подобный подают
На королевский стол и разрезают,
Дрозды, как полагается, поют.
Принц-регент это блюдо обожает.

И Колридж — метафизик тоже тут,
Но колпачок соколику мешает:
Он многое берется объяснять,
Да жаль, что объяснений не понять.

Ты дерзок, Боб! Я знаю, в чем тут дело:
Ведь ты мечтал с отменным мастерством,
Всех крикунов перекричав умело,
Стать в пироге единственным дроздом.

Силенки ты напряг довольно смело,
Но вмиг на землю сверзился потом.
Ты залететь не сможешь высоко, Боб!
Летать крылатой рыбе нелегко, Боб!

А Вордсворд наш в своей «Прогулке» длительной —
Страниц, пожалуй, больше пятисот —
Дал образец системы столь сомнительной,
Что всех ученых оторопь берет...

В общем, всем досталось — и Кольриджу, и Вордсворту, и особенно Роберту Саути. Дело в том, что хотя объединяет Байрона и поэтов «Озерной школы» принадлежность к романтической традиции, Байрон и поэты «Озерной школы» — это совершенно разные люди.

Лорд Джордж Гордон Байрон — по природе своей бунтарь. В одном из своих писем Байрон так говорит о себе: «Я нахожу большое удовольствие в сознании, что временная слава, которой я добился, завоевана наперекор общепринятым мнениям и пред-
рассудкам. Я не льстил властям предрежащим; я не скрыл ни одной мысли, которую мне хотелось высказать».

Судьба Байрона была весьма сложной и интересной. С самого детства жизнь Байрона была наполнена противоположностями. Принадлежность к знатному и древнему роду — и фактическая бедность, в которой Байрон провел детство. Болезненное самолюбие — и врожденная хромота, которая, безусловно, осложняла жизнь Байрона в аристократической школе в Харроу.

Болезненное самолюбие юного Байрона, в частности, проявлялось в его поклонении Наполеону (нечто подобное, кстати, было характерно и для М.Ю.Лермонтова). Байрон вспоминал, что ему приходилось даже драться со своими однокашниками по Харроу, чтобы сберечь от них бюст Наполеона. Этот юношеский стихийный наполеонизм и положил начало проходящему через все творчество Байрона пафосу утверждения сильной и независимой личности, не желающей подчиняться чему бы то ни было, кроме собственной воли, не признающей никаких границ, в том числе государственных, и никаких оков.

Бунтарство Байрона проявилось, в частности, в его парламентской деятельности. Байрон выступал в парламентской палате лордов как представитель оппозиционной либеральной партии вигов — и тщетны были попытки лидеров вигийской партии втиснуть позицию Байрона в рамки своей достаточно компромиссной программы. Первая речь Байрона в парламенте заключала в себе протест против готовящегося к принятию закона о смертной казни для луддитов — разрушителей машин, и эта речь была столь страстной, что это вызвало неудовольствие весьма многих. Байрон впоследствии вспоминал об этом: «Мне указывали.. что моя манера говорить недостаточно солидна для палаты лордов».

Короче говоря, и благодаря своему поведению в палате лордов, и благодаря мятежному духу своего творчества Байрон нажил себе в Англии огромное количество врагов. И когда английская «общественность» была поставлена перед фактом развода, на который решился Байрон, то это сразу стало поводом для травли поэта.

После развода имущество Байрона было описано, дом занят судебными приставами, в газетах стали появляться издевательские заметки и карикатуры.

Кончилось все это тем, что в 1816 году Байрон навсегда покинул Англию — и отныне он мечется по миру в поисках великого дела. Одно время Байрон сотрудничает в Италии с национально-освободительными организациями карбонариев, снабжает их ору-

жием и деньгами, свой дом в Равенне превращает в арсенал и одновременно — в крепость.

После неудачи карбонарского восстания Байрон отплывает в Грецию — чтобы участвовать теперь уже в греческом национально-освободительном движении. В Греции Байрон развивает кипучую деятельность, пытается даже возглавить движение, формирует военные отряды, организует обмен военнопленными... 19 апреля 1824 года Байрон погибает от лихорадки в Миссолунгах — по этому поводу в Греции был объявлен национальный траур, что, впрочем, не послужило достаточным основанием для почетного захоронения тела Байрона в знаменитом Уголке Поэтов Вестминстерского аббатства. И лишь недавно в Уголке Поэтов установлена мемориальная доска с именем Байрона.

Вот такова была мятежная и бунтарская, в какой-то степени фантастическая жизнь поэта. И в свои поэмы и драмы избегает он вводить людей обычных, земных, живущих в рамках повседневной необходимости. Излюбленный байроновский герой — это либо герой мифологический, символизирующий собою ту или иную «первосоставляющую» бытия, либо Человек-бунтарь, рвущий все сковывающие его цепи, преодолевающий все рассекающие мир границы, бросающий вызов основам мироздания. Таковы герои поэм Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812) и «Дон-Жуан» (начата в 1818 году — не закончена). Надо сказать, что к сюжету средневековой легенды о Дон-Жуане обращались многие художники, творившие в рамках самых разных культурных традиций: от Мольера до Пушкина.

Итак, перед нами байроновский Дон-Жуан.

И до и после славного Ахилла
Цвели мужи, не худшие, чем он,
Но песнь поэта нам не сохранила
Ни славы их, ни доблестных имен.
И потому мне очень трудно было
В тумане новых и былых времен
Найти героя вовсе без изъяна —
И предпочел я все же Дон-Жуана.

Дон-Жуан в байроновской поэме — это очень специфический, именно рыцарский Дон-Жуан. Похождения байроновского Дон-Жуана не сводятся к истории с командором — байроновский Дон-Жуан, гонимый своей страстью, успевает объездить весь мир. Побывал он в гареме турецкого султана (разумеется, в женской одежде), потом попадает в русский плен под Измаилом, затем дерется в составе русской армии во время решающего штурма, получает орден Владимира, потом попадает в екатерининский Петербург и даже оказывается, в силу известных причин, фаворитом императрицы. Немалая часть поэмы посвящена описанию русских нравов екатерининских времен: эти нравы описываются с присущей Байрону иронией, и описание многих исторических лиц в байроновской поэме не соответствует сложившимся у нас стереотипам. Вот, например, Суворов:

Искусство убивать штыком иль шашкой
Преподавал он ловко; верил он,
Что человеческое тело, без сомненья,—
Лишь материал, пригодный для сраженья.

А вот краткая и едко-ироническая характеристика императрицы Екатерины II:

Она мужчин любила и ценила,
хоть тысячи их в битвах уложила.

Байроновская поэма «Дон-Жуан» вообще построена таким образом, что похождения романтической Личности Дон-Жуана — происходят на фоне событий мирового масштаба. Мимо Дон-Жуана в художественном мире поэмы проходит огромное количество исторических деятелей — и все они, пораженные байроновской иронией, выглядят рядом с Дон-Жуаном мелкими и ничтожными созданиями.

Очень представительна мистерия Байрона «Каин» (1821), в основу которой был положен всем известный библейский сюжет, связанный с первым на Земле убийством. Однако байроновский Каин — это не

только первый на земле убийца, но и первый на Земле бунтарь против Бога.

Интересно, что в самом тексте Библии злодеяние Каина едва ли имеет символический смысл богоборческого бунта. Скорее, библейский сюжет символизирует первое на земле злодеяние, которое положило начало всем последующим злодеяниям. При изучении Библии уже говорилось о присутствии в разных национальных культурах идеи «первопреступления», положившего начало кровавой цепочке всех прочих преступлений, тянущейся в настоящее и будущее, — можно вспомнить в этой связи «первопреступление» неба-Урана в античной мифологии, положившее начало такой же цепочке. Не случайно ведь Бог, прокляв Каина, не лишил его жизни, более того — дал завет: «...всякому, кто убьет Каина, отмстится всемерно. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Бытие 4,15). Более того, библейский Бог дал Каину возможность продолжить свой род — ведь, если бы Бог наказал Каина смертью, то цепочка, начатая Каином, должна была бы оборваться. Что же касается мотивов, которыми мог руководствоваться Каин, совершая убийство, — здесь библейский текст предполагает домысливание. Непосредственно о протесте Каина против Бога в Библии ничего не говорится. Совершенное Каином убийство можно понять даже и, наоборот, как проявление ревности к проявлению божественной благосклонности — и ненависти вовсе не к Богу, но к тому, кто эту благосклонность «перехватил» (то есть к Авелю). Но можно домыслить и вариант гнева, обращенного по направлению к Богу, который по каким-то причинам, по мнению Каина, совершил несправедливость. Именно этот вариант и отразился в мистерии Байрона.

Байроновский Каин не может, подобно своим родителям и своему брату Авелю, восторгаться величием всеблаготворного Бога и благодарить его за то, что за грех познания Бог исторг его родителей из рая. Байроновский Каин вырывается из тисков все забывающей веры, он уже задает вопросы:

Трудись, трудись!
Но почему я должен трудиться?
Потому, что мой отец утратил рай?
Но в чем же я виновен?
В те дни я не рожден был —
Не стремился рожденным быть,-
Родившись, не люблю
Того, что мне дало мое рождение.
Зачем он уступил жене и змию?
А уступив, за что страдает? Дерево
Росло в раю и было так прекрасно:
Кто ж должен был им пользоваться? Если
Не он, так для чего оно росло
Вблизи его?
У них на все вопросы
Один ответ: «Его святая воля,
А он есть благ».
Всесилен, так и благ?
Зачем же благодать эта наказует
Меня за грех родителей?

А сознание Каина потрясают все новые вопросы:

Я сеял, рыл,
Я был в поту, согласно
Проклятию: но что еще мне делать?
Смиранным быть — среди борьбы с стихией
За мой насущный хлеб,
Быть благодарным
За то, что я во прахе пресмыкаюсь
Зане я прах и возвращусь во прах?
Что я? Ничто.
И я за это должен ханжою быть
И делать вид, что очень доволен мукой?
Каяться, но в чем?
В грехе отца? Но этот грех давно уж
Искуплен тем, что претерпели мы,
И выше всякой меры искупится
Веками мук, предсказанных в проклятье.

Наконец, Каин не может понять, почему всеблагой Бог принимает кровавый дар пастуха Авеля и отвергает плоды труда земледельца Каина. Теперь мозг Каина обогащен новой правдой о Боге:

Так его отрада
— Чад алтарей, дымящихся от крови,
Страдания блеющих маток, муки
Их детищ, умиравших под твоим
Ножом благочестивым...

И в роковую секунду первого на земле убийства в художественном мире байроновской пьесы сталкивается две правды о Боге: правда Авеля («Бог мне дороже жизни») и правда Каина («Так пусть она и будет Жертвой Богу. Он любит кровь»).

Итак, в байроновской мистерии «Каин» присутствуют уже и богоборческие мотивы. Можно поразному относиться к наличию этих мотивов. Однако так уж сложилось, что смирение перед Богом и богоборческий бунт — это те два крыла, на которых держалась европейская литература последних столетий (да ведь и русская литература, начиная с XIX века, — тоже). Эти начала могли причудливо переплетаться в рамках художественного мира одного автора, даже в рамках одного произведения — и в конечном счете взаимодополняли, взаимообогащали друг друга. Эти два начала соприкоснулись и в байроновской мистерии «Каин».

В пьесе «Каин» мы видим реализацию еще одного традиционно романтического образа — образа романтического злодея, то есть свободной и независимой личности, вставшей над нормами и законами человеческого бытия, поправшей их. Разумеется, романтические злодеи тоже не одинаковы. Тот же байроновский Каин изображается с симпатией — это человек, лишь чуть-чуть приподнявшийся над законом, который Бог положил людям, лишь усомнившийся в этом законе и, не ведая, что творит, — свершивший неведомое до этого на Земле злодеяние, истинный смысл которого он осознал лишь после его свершения:

И это я, который ненавидел
Так страстно смерть, что даже мысль о смерти
Всю жизнь мне отравила, — это я
Смерть в мир призвал, чтоб собственного брата

Толкнуть в ее холодные объятия!
Я, наконец, проснулся — обезумил
Меня мой сон, — а он уж не проснется!

Совершенно иной тип романтического злодея предстает перед нами в трагедии **Перси Биши Шелли** «Ченчи».

Время действия — XVI век, понтификат Климента VIII. Место действия — территория нынешней Италии. Здесь Шелли выводит романтическую личность — графа Ченчи, который идет в своем надругательстве и над церковными нормами, и над освященными церковью нормами морали, как говорится, «до упора». Он словно бы ищет такого злодеяния, *хуже которого быть не может* — но предела здесь нет.

И, словно бы ища предел допустимому, не пресекаемому всеблагим Богом злодеянию, Ченчи садистски надругается над женой, сыновьями и дочерью:

Со своим сыном Джакомо Ченчи поступает следующим образом, согласно рассказу самого Джакомо:

Старик Франческо Ченчи, как ты знаешь,
Взял в долг приданое моей жены.
Потом отрекся
И обрек меня на бедность.
Я хотел дела поправить,
Заполучив хоть маленькую должность.
Мне обещали: я купил уже
Одежду для оборванных детишек,
Жену утешил, сердцем отдохнул.
Но тут вмешался Ченчи: он добился,
Чтоб эту должность отдали другому
В уплату за подлейшие услуги.
С дурною вестью я домой вернулся,
И мы с женой оплакивали горе
Слезами дружбы,
Веры нерушимой,
Как вдруг явился он
И по привычке
Стал нас бранить,
И клясть, и насмехаться
Над нищетой —
Вот, дескать, божья кара

Для непокорных сыновей.
Тогда
Ему, чтоб он смутился и примолк,
Напомнил я о женином приданом.
А он! Да тут же сказку сочинил,
Что будто я растратил эти деньги
На кутежи.
Увидев, что жена
Расстроилась,
Он прочь пошел со смехом.
Я пробовал ее разубедить,
Она с немым презрением смотрела,
Не слушая моей горячей правды,
Я убежал, вернулся,
Но уже
Она детей успела научить,
И я был встречен
Дружным криком: «Папа!
Давай нам платья,
Кушанья получше,
Что за ночь ты прокутишь,
Хватит нам на много дней!»
С тех пор мой дом стал адом.

Получив известие о гибели двух сыновей после его проклятия, граф Ченчи под другим предлогом созывает гостей и провозглашает своего рода тост:

Поистине счастливое событие!
Когда отец за добрых сыновей,
От полноты родительского сердца,
И отходя ко сну, и пробуждаясь,
К создателю молитву воссылает
— Одну мольбу, одну свою надежду —
Да ниспошлет господь им воздаяние,
Какое только можно пожелать;
И вдруг мольба, превыше упований,
Услышана, — как тут не ликовать,
Не звать друзей, сородичей на пир,
Не приглашать к отцовскому веселью!
Так чествуйте меня: я — тот отец...
Вот эти письма мне из Саламанки.
Прочти их, Беатриче, маме.
Боже, хвала тебе!
Своей незримой дланью

Ты за ночь все свершил,
Чего я жаждал,
Упрямые и дерзкие сыночки
Мертвы! Мертвы! Что так смутило вас?
Вы слышите? Я говорю: мертвы!
Им не нужны ни пища, ни одежда,
Последней их издержкой будут свечи,
Чтоб озарять путь в ад.
Надеюсь, папа
Мне не велит их содержать в гробу.
Возрадуйтесь — я счастлив бесконечно!..
*Я вижу тут особенную милость
Небес ко мне.*
Прошу моих друзей
Отметить этот день в календаре
Как праздничный:
Декабрь, двадцать седьмое...
Играй, вино, багряною струею,
Вскипай весельем в кубке золотом,
Как дух мой, торжествующий при мысли
О смерти нечестивых сыновей.
Когда б я знал,
Что ты — их кровь густая,
Я б выпил, как причастие, тебя
Во имя Дьявола, владыки ада.

И этим словам смиренно внимают высокопоставленные гости, в их числе кардинал, папский камерарий, верховный судья. А Ченчи все дальше и дальше испытывает окружающий его мир — все более обретая уверенность, что ни власть светская, ни власть духовная, ни сам папа римский, ни даже сам Бог ничего не могут противопоставить его *беспредельному* аморализму — именно потому, что он *беспределен*, потому, что Ченчи не привык ни перед чем останавливаться.

И действительно, в художественном мире трагедии Шелли Зло предстает как непобедимая сила, как универсальная сила, господствующая над миром. Во время кошмарного пира гости делают робкую попытку возмутиться — но стоит Ченчи угрожающе посмотреть на гостей и промолвить:

Кто там бормочет?..
Прошу вас, угощайтесь.
Месть моя — как королевский ордер за печатью:
Убьет — никто не назовет убийцы, —
Как гости бормотать престают.

Перед силой беспредельного зла склоняется и сам папа римский — духовный пастырь Европы, посредник между Богом и людьми. Он о преступлениях Ченчи прекрасно осведомлен — но вот рассказ одного из героев трагедии, кардинала Камилло, о разговоре с папой римским:

Я с ним об этом пире богохульным
Беседовал и убеждал пресечь
Отцовский гнет.
Меня он слушал, хмурясь,
Потом сказал:
«Все дети непослушны;
Они язвят родительское сердце
И платят за заботы оскорбленьем.
Всем сердцем графа Ченчи я жалею...
В нем от обиды дерзкой вспыхнул гнев,
И он договорился до дурного.
В войне между отцами и детьми
Я, седовласый, немощный, намерен
Хотя бы соблюдать нейтралитет.

И кажется, что и небо потворствует Ченчи. Сам Ченчи, во всяком случае, в это верит:

Душа моя — бич божий; все свершив,
Отдам ее всевышнему владыке.
Будь это в наказание мне иль присным,
Ее он у меня не спросит прежде,
Чем не нанесу последней раны
И не иссякнет ненависть моя.

И небо же позволяет возмездие свершиться только через другое страшное преступление — отцеубийство, в котором соучаствуют все оставшиеся в живых члены семьи Ченчи. Теперь папе римскому бояться нечего — теперь он может, по причине

отсутствия опасного Ченчи, и принципиальность проявить, потребовав для виновных пыток и казни.

В одной из финальных сцен посредник между Богом и людьми предстает в рассказе кардинала Камилло словно бы во плоти:

Нет, папа строг и непоколебим;
Спокоен, безучастен; как машина,
Которая сметет и уничтожит,
Не ведая того, что причиняет.
Он — мраморная статуя;
Закон, устав, регламент,
Но не человек.
Он хмурился, как будто хмурить брови
Один из фокусов живой машины;
Хватал из рук у стряпчих документы,
Швырял их прочь и хрипло бормотал:
«А кто из вас — защитник их отца,
Убитого во сне!»
Потом — к другому:
«О службе ты печешься — одобряю».
В моих глазах увидел он мольбу
И холодно проговорил: «Казнить».

Итак, Шелли руками Ченчи словно бы испытывает мир — и оказывается, что Зло в этом мире беспредельно.

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Развитие традиций романтизма в Германии было явлением очень специфическим. С одной стороны, Германия не была изолирована от остального мира — и немецкая культура, безусловно, впитывала в себя и традиции, сформировавшиеся в других странах. С другой стороны, своей социально-политической, экономической и духовной жизнью Германия начала XIX века заметно отличалась, например, от Англии или Франции того же времени.

Как уже говорилось, одной из первооснов английского романтизма стало обретение человеком личной свободы, разрыв ранее существовавших уз, в результате чего ранее втянутый в какую-то устойчивую общность человек оказался обреченным на свободу и одиночество.

В Германии начала XIX века все обстояло по-другому. Прежде всего, Германии как единого государства в это время не существовало — Германия была раздроблена на 36 относительно самостоятельных феодальных княжеств с неограниченной властью соответственно 36 «микромонархов», на 36 «микродворов», 36 «микроармий» и «микрополиций», множество «микроуниверситетов» и культурных «микросред». В такой ситуации зависимость подданных от своих «микромонархов» была практически абсолютной. При наличии 36 государственных границ внутри Германии, разумеется, не могли развиваться нормальные рыночные отношения; немецкий крестьянин, ремесленник, буржуа начала XIX века был теснейшим образом связан со «своим» княжеским двором, куда он главным образом и мог только постав-

лять плоды своего труда. Политическая и духовная жизнь княжеств также замыкалась в конечном счете на княжеском дворе, а ведь каждое княжество было еще разделено на множество более мелких феодальных уделов. При таком положении зависимость личности от государства оказывалась почти абсолютной: возможности для создания каких-то самостоятельных структур практически не было. Бюргерство было прежде всего поставщиком двора, интеллигенция в основном состояла на княжеской службе. К тому же жизнь маленьких государственных образований, как правило, в большей степени зависит от каких-то личных качеств, а порой и личных чудачеств, тех или иных конкретных правителей, нежели жизнь крупных государств.

И вот одни князья укрепляют экономику своих княжеств посредством продажи набранных рекрутов другим государствам. Другие, подобно упомянутому в одной из предыдущих лекций королю прусскому Фридриху II, время от времени, по причине «живости своего нрава» и потребности в острых ощущениях, объявляют войны соседям. А третьи вдруг возгораются желанием «ввести просвещение». В великолепной повести Э.Т.А.Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» с иронией обрисован один из вариантов такой «просветительской» деятельности.

Новоиспеченный князь Пафнутий начинает свою деятельность с того, что назначает первым министром своего камердинера Андреаса в благодарность за то, что сей камердинер, «когда Пафнутий однажды забыл кошелек за горами, одолжил ему шесть дука-тов и тем выручил из большой беды».

И вот Пафнутий с Андреасом начинают «вводить просвещение»:

«Андрес прочел во взгляде своего повелителя, что творилось у него в душе, припал к его стопам и со всей торжественностью произнес: «Государь, про- бил великий час! Вашим промыслом в сиянии утра встает царство из ночного хаоса! Государь, вас молит верный вассал, тысячи голосов бедного злосчастливого

народа заключены в его груди и горле! Государь, введите просвещение!

Пафнутий почувствовал немалое потрясение от возвышенных мыслей своего министра. Он поднял его, стремительно прижал к груди и, рыдая, молвил:

— Министр Андрес, я обязан тебе шестью дука-тами, — более того, — моим счастьем, моим государ-ством, о верный, разумный слуга!

Пафнутий вознамерился тотчас распорядиться отпечатать большими буквами и прибить на всех перекрестках эдикт, гласящий, что с сего часа введе-но просвещение и каждому вменяется впредь с тем сообразовываться.

— Преславный государь, — воскликнул меж тем Андрес, — преславный государь, так дело не делается!

— А как же оно делается, любезный? — спросил Пафнутий, ухватил министра за петлицу и повлек его в кабинет, замкнув за собою двери.

— Видите ли, — начал Андрес, усевшись на маленьком табурете напротив своего князя, — види-те ли, всемилостивый господин, действие вашего княжеского эдикта о просвещении наисквернейшим образом может расстроиться когда мы не соединим его с некими мерами, кои, хотя и кажутся суровыми, однако ж повелеваемы благоразумием. Прежде чем мы приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить ака-ции и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссейные дороги и привить оспу, — прежде надле-жит изгнать из государства всех людей опасного обра-за мыслей, кои глухи к голосу разума и совраща-ют народ на различные чудачества...»

Пафнутий остался несказанно доволен предло-жениями своего министра, и уже на другой день было выполнено все, о чем они порешили.

А именно... «Прекрасная цветущая роща, где стоял покинутый дворец фон Розабельверде, была вырублена, и в близлежащей деревне Пафнутий,

дабы подать пример, самолично привил всем крестьянским увальням оспу».

Вот и все просвещение.

Но особенность развития немецкой культуры начала XIX века состояла в том, что практически полная несвобода личности сочеталась с усвоением романтической традиции, сформировавшейся в других европейских странах, с потребностью интеллигенции в свободной духовной самореализации. Но коль скоро такая самореализация невозможна в мире реальном — единственной возможностью уйти от этого мира, показать ему своего рода «кукиш в кармане», является конструирование «другого мира», мира, в который никто не способен вторгнуться, мира идеальных сущностей и потусторонних сил, мира, который для каждого — свой.

В 1841 году Гейне от лица одного из немецких поэтов, Франца Дингельштедта, введет в свое стихотворение такое рассуждение:

Мы не хотим щеголять, как французы,
Пустым миражем внешних свобод.
Лишь в области духа свергнул узы
И стал свободным наш народ.

И действительно: Германия дала такие, ставшие классическими, образы идеалистической философии, как философия Канта и философия Фихте, философия Шеллинга и философия Гегеля.

Что касается немецкого искусства начала XIX века, то и оно стремится уйти из мира унижительной реальности в иллюзорный потусторонний мир. Впрочем, еще одна причина этого — существование в немецком искусстве богатой традиции — идущей еще со средневековья — обращения к мистическому миру потусторонних сил: можно вспомнить в этой связи знаменитые немецкие средневековые баллады; можно вспомнить, наконец, и тот факт, что и немецкий фольклор наполнен всевозможными добрыми и злыми духами.

И, увы, этот исторически вошедший в немецкую культурную традицию мотив ожидания чуда, надежды на него, возможно, сыграл свою роль в трагических событиях 30-х годов нашего века (влияние «психологии ожидания чуда» как составляющей общественного сознания на процессы, приведшие к победе в Германии фашистских сил, показано, в частности, в романе Э.Штритматтера с «говорящим» названием «Чудодей»).

Очень представительно для литературы немецкого романтизма творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1825)

Жизнь свою Гофман провел словно бы в двух измерениях. С одной стороны — юрист, добропорядочно несущий чиновничью службу в судебных инстанциях с весьма прозаическим назначением, одно время занимавший в Пруссии должность члена правительственной комиссии по расследованию политических преступлений (кстати, в свою сказку «Повелитель блох» Гофман ввел едкую сатиру на деятельность этой комиссии, в результате чего сказка была конфискована, а автор подвергся судебному преследованию). С другой стороны — обитатель мира, им самим созданного, мира, в котором существуют добрые и злые духи, феи, колдуны, колдуньи и мыслящие коты, мира, в котором всегда есть место чуду. И для художественного творчества Гофмана характерно своего рода двоемирие: писатель словно бы «смыкает» в своих произведениях мир реальный, подчеркнуто жалкий и убогий, и нематериальный, фантастический «второй мир», незримо присутствующий в мире реальном и напоминающий земным властителям, вроде князя Пафнутия из «Крошки Цахеса», о том, что не все им подвластно.

Вот повесть-сказка Гофмана «Золотой горшок», написанная в 1814 году. Перевод этой повести-сказки на русский язык сделал выдающийся русский философ Владимир Соловьев — и вот как он характеризует гофмановское «двоемирие», отразившееся в повести:

«... В этой сказке с особенной ясностью и цельностью выразился существенный характер поэзии Гофмана, состоящий в постоянной внутренней связи и взаимном проникновении фантастического и реального элементов, причем фантастические образы, несмотря на всю свою причудливость, являются не как привидения из иного, чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором действуют и страдают живые лица, выводимые поэтом».

Итак, «Золотой горшок». Начинается повесть с достаточно прозаической картины: «В день вознесения, часов около трех по полудни, через черные ворота в Дрездене стремительно шел молодой человек и как раз попал в корзину с яблоками и пирожками, которыми торговала старая, безобразная женщина, — и попал столь удачно, что часть содержимого корзины была раздавлена, а все то, что благополучно избегло этой участи, разлетелось во все стороны...»

Вот такая конфузная оказия произошла с молодым человеком по имени Ансельм, состоящим в университетских студентах.

Незадачливый студент убегает, если можно так выразиться, с места происшествия — а вслед ему несется крик торговли: «Убегай, чертов сын, чтоб тебя разнесло, попадешь под стекло, под стекло!» И вот с этого момента в жизнь студента начинают активно вмешиваться потусторонние силы. Правда, Ансельма осеняют догадки, что и в его прежней жизни без вмешательства этих сил не обошлось: «...Не ужасная ли эта судьба, что я, сделавшись наконец студентом назло всем чертям, должен все-таки быть и оставаться чучелом гороховым? Случалось ли мне надевать новый сюртук без того, чтобы сейчас не сделать на нем скверного жирного пятна

или не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь? Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела черт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не шлепался? Не приходилось ли мне уже и в Галле каждый базарный день уплачивать на рынке определенную подать от трех до четырех грошей за разбитые горшки, потому что черт несет меня на них, словно я полевая мышь? Приходил ли я хоть раз вовремя в университет или в какое-нибудь другое место? Напрасно выхожу я на полчаса раньше; только что стану я около дверей и соберусь взяться за звонок, как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз, или я толкну изо всех сил какого-нибудь господина и вследствие этого не только опоздаю, но и ввяжусь в толпу неприятностей. Боже мой. Где вы, блаженные грезы о будущем счастье, когда я гордо мечтал достигнуть до звания коллежского секретаря».

Но это было еще до того, как Ансельм прогневал лично представительницу потусторонних сил, попросту ведьму, в миру — торговку пирожками и яблоками. Теперь же Ансельм становится прицельной мишенью — и начинает попадать в самые фантастические ситуации и в конце концов, действительно, как и предсказывала торговка, попадает под стекло («Он сидел в плотно закупоренной стеклянной склянке на большом столе в библиотеке архивариуса Лингорста»), правда, через некоторое время Ансельм обнаружил, что «рядом с ним, на том же столе, стояло еще пять склянок, в которых он увидел трех учеников Крестовой школы и двух писцов», которые, помимо всего прочего, казались в этих склянках очень довольными жизнью...

В 1819 году появляется повесть-сказка Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», та самая, один из героев которой, князь Пафнутий, в течение одного дня «ввел просвещение». В этой повести мы вновь видим «смыкание» реального и идеального, фантастического; более того, кажущееся, грезящее-

ся, нереальное оказывается в художественном мире повести-сказки столь тесно переплетено с тем, что претендует на то, чтобы называться действительностью, что сам вопрос «Где кажущееся, а где реальное?» оказывается в художественном мире этой повести-сказки почти неразрешимым.

Вот начало повести: «Мучимая голодом, томимая жаждой», оборванная крестьянка тащит корзину, в которой находится ее ребенок, двух с половиной лет от роду, — «крошка Цахес». «То, что с первого взгляда можно было вполне принять за диковинный обрубок корявого дерева, на самом деле был уродливый, не выше двух пядей ростом, ребенок, лежавший поперек корзины». Да вдобавок ко всему крошка Цахес вместо слов способен издавать лишь какие-то мяукающие звуки, а сознание у него почти отсутствует. И вот в результате волшебства (заколдованная прядь волос) крошка Цахес наделяется, во-первых, способностью говорить, хоть и косноязычно, а во-вторых, — способностью казаться окружающим красивым и умным ребенком (и это при том, что сам он остался почти таким же, каким и был до того). И вот крошку Цахеса берет на воспитание семья пастора, далее под фамилией Циннобер он оказывается в Керепесском университете, где изучает право и восхищает всех своей красотой и своими талантами, — так уж получается, что сочиненные другими стихи тут же приписываются ему, а издаваемый им кошачий визг приписывается кому-то другому. По окончании университета Циннобер делает головокружительную карьеру, становится тайным советником по особым делам и министром, получает орден Зеленопятнистого тигра. Циннобер вроде бы остается идиотом, не способным связать несколько слов, — но на него теперь переносятся в глазах людей все те заслуги, которые кто-либо имеет, а допускаемые им время от времени оплошности (скажем, даже читая написанный чужой рукой для него доклад, он «нес чистейшую околесицу, ворчал и урчал») тут же переносятся на других, скажем, на того кто этот доклад сочинил и в конце концов, взяв из рук у

«ворчавшего и урчавшего» Цахеса-Циннобера, лично прочитал. И в итоге кажущееся и реальное оказываются в художественном мире повести настолько перемешаны, что вопрос о том, кто есть министр — маленький и тупой оборотень крошка Цахес или мудрый и красноречивый государственный муж Циннобер, — оказывается весьма спорным. Ведь все видят в Цахесе-Циннобере не первого, а второго. Так же весьма непростым оказывается и вопрос, кто же издал душераздирающий кошачий визг во время литературного чаепития в профессорской квартире — Цахес-Циннобер, тогда еще студент, или горячо влюбленный в профессорскую дочку восторженный юноша и поэт — студент Бальтазар: ведь все думали, что замяукал душераздирающе, доведя до обморока нескольких гостей, именно Бальтазар.

В конце концов ближе к концу повести чередование двух «я» становится в прямом смысле этого слова стремительным. Во время обручения Цахеса-Циннобера с профессорской дочкой врывается тот самый влюбленный студент Бальтазар, вырывает у министра заколдованную прядь — и теперь: «... Так как карапуз все еще продолжает бесноваться, топают ножкой и, не умолкая, кричит: «Я министр Циннобер. Я министр Циннобер! Зелено-пятнистый тигр с двадцатью пуговицами!» — то все раздражаются ужаснейшим смехом. Малыша окружают. Мужчины подхватывают его и перебрасывают, как мяч». А появившийся князь строго выговаривает профессору: «Вы осмелились перед вашим князем, перед отцом отечества разыграть глупую комедию? Вы пригласили меня на помолвку вашей дочери с моим достойным министром Циннобером, и вместо моего министра я нахожу здесь какого-то мерзкого выродка, которого вы раздели в пышное платье?»

Но и профессор, и князь, и все окружающие пока уверены, что приняли за министра Циннобера кого-то другого. Цахес-Циннобер скрывается дома — но наутро возле его роскошного дома появляется его постаревшая и обезумевшая мать и радостно провоз-

глашает, что министр — это и есть ее «крохотный гномик», крошка Цахес. Теперь в глазах собравшегося народа крошка Цахес и министр Циннобер идентифицированы.

«...В народе разнеслась глухая молва, что это уморительное чудовище, стоявшее у окна, и впрямь крошка Цахес, принявший гордое имя «Циннобер» и возвеличившийся всяческим бесчестным обманом и ложью. Все громче и громче раздавались голоса: «Долой эту мерзкую бестию! Долой! Выколотить его, из министерского камзола. Засадить его в клетку! Показывать его за деньги на ярмарках! Оклеить его сусальным золотом да подарить детям, вместо игрушки! Наверх! Наверх!» И народ стал ломиться в дом».

В страхе министр исчезает, скрывается в каком-то сосуде, выполняющем функции ночного горшка, и тонет в нем. Но, вновь заколдованный после смерти, он приобретает внешность министра Циннобера, и теперь уже кощунственной кажется просьба его матери: «Так нельзя ли мне ... нельзя ли мне хоть, по крайности, взять моего бедного мальчика в передник и отнести домой? У нашего пастора много хороших чучел — птичек и белочек, он набьет и моего крошку Цахеса, и я поставлю его на шкаф таким, как он есть, в красном камзоле, с широкой лентой и звездой на груди, на вечное поминовение».

И уже начинается официальное расследование обстоятельств гибели министра, в результате чего выясняется, что подлинная причина несчастия «была заключена в ордене Зелено-пятнистого тигра с двадцатью пуговицами». Вслед за этим грядет торжественное погребение.

Итак, все смешалось. Где «кажимость», где реальность, которая, может, на самом деле и есть «кажимость»? И в большей ли степени реальна бессмыслица, окружающая Гофмана, нежели созданный им фантастический мир?

В 1818—1821 годах Гофман пишет роман, полное название которого звучит так: «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии

капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах». Роман построен в «дневниковой» форме: на одной стороне «макулатурных листов» помещены дневниковые записи и размышления человека — Иоганнеса Крейсlera, а на другой стороне — дневниковые записи и размышления его кота по имени Мурр. И вновь перед нами открываются два мира — реальный и фантастический — но в то же время мир, описываемый котом, предстает как зеркальное отражение мира реального. Те же заботы и тревоги. Те же страсти. Кот Мурр читает те же книги, что и его хозяин, пишет стихи и даже сонеты, не избегает и прозы: «Дабы потомство в дальнейшем не спорило относительно хронологической последовательности моих бессмертных творений, оповещу его сразу, что первым моим произведением был философский сентиментально-дидактический роман «Мысль и чутье», или «Кот и собака». Позднее, одолев все науки, я написал политический трактат под названием «О мышеловках и их влиянии на мировоззрение и дееспособность кошачества». После чего вдохновился и сочинил трагедию «Крысиный король Кавдаллор». И эту трагедию можно было бы с неизменным успехом представлять несчетное число раз во всех театрах, какие только существуют в мире. Эти произведения моего устремленного ввысь духа открывают длинный список моих сочинений...»

В мир кота Мурра входит и романтическая любовь, и юношеская дружба котов-буршей, которые время от времени собираются вместе, наполняют стаканы кошачьим пуншем и поют на мотив известного студенческого гимна «Gaudeamus»:

Хвост к хвосту, к челу чело,—
Нас на троньте, крошки,
Мы филистерам назло
Забуддыги-кошки!

Входят в этот мир и типичные для немецкого интеллигента начала XIX века попытки примирить стремление к реализации своего мыслящего «я» и

вынужденную покорность властям предержащим: «...Поскольку главным орудием, которым хозяин вколачивает в меня общепринятые нормы, была роковая березовая розга, я имею полное право жаловаться на суровость моего воспитания. Я бы давно убежал от него, если бы не приковало меня к нему врожденное стремление к вершинам культуры. Чем больше культуры, тем меньше свободы, — это непреложная истина».

И реальность кошачьего мира оказывается в художественном мире романа не менее реальной, нежели реальность мира человеческого. И в этой связи представляет интерес тот факт, что вдохновил Гофмана на создание романа реально существовавший кот — принадлежавший писателю кот по имени Мурр, который, по свидетельству друга Гофмана, любил возлежать на рукописях писателя на его письменном столе — и даже собственноручно открывал ящики этого стола. И когда во время работы писателя над романом настоящий кот Мурр умер, Гофман послал друзьям извещение в траурной рамке: «В ночь с 29 на 30 ноября с.г. скончался, чтобы проснуться в лучшем мире, мой дорогой воспитанник кот Мурр на четвертом году жизни, полной надежд. Тот, кто знал обессмертившего себя юношу, кто видел его идущим по пути добродетели и справедливости, разделит мою скорбь и почтит его память молчанием».

Генрих Гейне (1797—1856)

Обращение к творчеству Генриха Гейне непосредственно после разговора о немецком романтизме не случайно. Гейне — это поэт, который, отталкиваясь от немецкой романтической традиции, в рамках которой он сформировался, подверг эту традицию ироническому переосмыслению и внес немалый вклад в формирование в немецкой литературе реалистической традиции.

Генрих Гейне был человеком, в котором сочетались острый, скептический, иронический ум — и одновременно исключительная ранимость, открытость всем бурям века, который всю жизнь метался в поисках Истины, Добра и Красоты — не в состоянии их обрести, которого нельзя было обмануть красивой поддельной правдой, как бы искусно ни была подделка замаскирована.

Своим острым, всеразъедающим умом он, как опытный ювелир, беспристрастно снимал пробу с любого привлечшего его внимание явления, идеи или чувства. И новой раной застывало в его душе новое разочарование. И эта постоянная смена надежд и разочарований во многом определила его творчество.

Родился Г. Гейне в 1797 году, почти на рубеже двух веков. «Я был первым поэтом в XIX столетии», — говорил он о себе. Родился он в городе Дюссельдорфе, на юге Германии, в семье коммерсанта, по национальности еврея. Раздробленная Германия жила в это время размеренной и спокойной жизнью под мудрым покровительством 36 князей:

Германии, всласть убаюканной, храп
Был слышен в краях этих горных.
Три дюжины добрых немецких князей
Ей снадобий дали снотворных, —

так впоследствии Гейне охарактеризует окружавшую его атмосферу.

Так исторически сложилось, что традиции феодальной старины оказались в Германии очень живучими.

На заре XIX века в Германии общественная жизнь все еще была в состоянии летаргического сна. Покорное подчинение воле божьей и княжеской — и мечты о чем-то несбыточном в будущем, ожидание чуда.

И если в Берлине начала XIX века уже зарождалась какая-то общественная, литературная жизнь, то в такой глубинке, как Дюссельдорф, о ней не могло быть и речи. Люди рождались, умирали: в юности

дрались на рапирах, в зрелом возрасте приумножали свои состояния или, наоборот, разорялись, в старости передавали свой опыт детям, которым, за редким исключением, предстояло пройти тот же самый путь. Примерно та же судьба была уготована и юному Гарри — так звали Генриха Гейне. Но уже с детства его живой ум не позволял ему безропотно принимать вековые условности. То, что было незыблемым для всех, — для Генриха было всего лишь предметом познания. Известно, каким ужасом была овеяна в Дюссельдорфе фигура местного палача — его за версту обходили. А Генрих — еще ребенком — подружился с дочерью этого палача, и те, если можно так сказать, «жестокое романсы» из палаческой жизни, которые Генрих слышал, после некоторого иронического переосмысления оказали значительное влияние на его раннее творчество.

В 1806 году в Дюссельдорф вступила наполеоновская армия. А имя Наполеона тогда в Германии отождествлялось с теми лозунгами, пугающими и заманчивыми, которые несла французская революция. Это было парадоксом — но именно после вторжения Наполеона в Германию, в частности в Дюссельдорфе, произошла некоторая демократизация общественной жизни. И отрочество Гейне прошло под знаком этой, хоть и иллюзорной, «свободы», символом которой для Генриха стал 15-летний барабанщик французской армии Ле Гран, который был в доме Гейне на постое. Впоследствии во втором томе своих прозаических «Путевых картин» — этот том так и называется «Книга Le Grange» (1826) — Гейне опишет свое состояние в то время, когда в воздухе витали идеи французской революции.

Вообще Гейне одно время находился под влиянием личности Наполеона — вспомним, что свои войны Наполеон вел под лозунгами братства, равенства и свободы («Fraternité, égalité, liberté»). Но в конце концов Гейне, с его трезвым аналитическим умом, не признающим богов и кумиров, быстро удалось излечиться от весьма распространенной тогда «наполеоновской болезни». В 1828 году в третьем томе «Путе-

вых картин» Гейне уже пишет: «Я его (Наполеона.— В.Р.) люблю безусловно только до 18 брюмера (это день свержения во Франции республики. — В.Р.). В тот день он предал свободу. И сделал он это не по необходимости, а из тайного влечения к аристократизму...»

Учился Гейне в трех университетах — Боннском, Геттингенском и Берлинском. Учился он очень долго — и лишь в 1825 году, 28 лет от роду, получил диплом доктора юриспруденции (диплом доктора выдавался в Германии всем, кто закончил университет). Судя по тому, как долго Гейне учился, можно сделать вывод о том, что примерным студентом Гейне не считался: не пришелся ко двору умный, ироничный молодой человек там, где достоинство студентов зачастую измерялось количеством шрамов, полученных на дуэлях. А если к этому прибавить еще и проявлявшийся в той или иной степени в жизни университетов, где учился Гейне, антисемитизм — то можно сделать вывод о том, что молодость у Гейне была нелегкой.

Те надежды и разочарования, которые Гейне пережил в юности, отразились в его первом поэтическом сборнике «Книга песен» (опубликован в 1827 году). Почти в каждом стихотворении здесь мы встречаем причудливое сочетание возвышенной мечты и ее иронического осмеяния. Кажется, что сердце Гейне, жаждущее идеала, и его иронический ум находятся в постоянном противостоянии.

Так, Гейне любил, искренне любил немецкий фольклор с его таинственностью, с его всевозможной нечистой силой и т.д. В своем «Путешествии по Гарцу» (первый том «Путевых картин») он с трепетом описывает то впечатление, которое произвели на него рассказы старого немецкого шахтера и его дочери. И в то же время — испытывая трепет перед немецкой народной культурой — Гейне не мог удержаться от иронического восприятия многих ее сторон — особенно тех, которые были порождены многовековым страхом, в котором жили поколения немцев. И в «Книге песен» можно встретить много

пародий на всевозможные «устрашающие» песни, легенды, рассказы — пародий, пропитанных глубокой грустью. Вот самое начало «Книги песен», цикл «Юношеские страдания», — стихотворение «Зловещий грезился мне сон». Лирический герой обращается к девушке, занимающейся стиркой:

Скажи, красавица моя,
Скажи, откуда ты и кто,
И здесь зачем, и моешь что?

На что звучит ответ:

Я мою в гроб тебе покров.

Проходит какое-то время — и лирический герой видит ту же девушку, рубящую дерево. На вопрос о целях этого занятия девушка отвечает:

Близок срок!
Тебе на гроб рублю досок.

Далее события развиваются еще более драматически:

Иду... как облачный туман,
Мелькнул вдали мне чей-то стан.
Я подбежал... Опять она!
Стоит печальна и бледна,
С тяжелым заступом в руках,
И роет им. Могильный страх
Меня объял. О, как она
Была прекрасна и страшна!
Она и роет, и поет —
И скорбной песнью сердце рвет:
«Заступ, заступ! Глубже рой:
Надо в сажень глубиной».
К ней подошел и молвил я:
«Скажи, красавица моя,
Скажи, откуда ты и кто,
И здесь зачем, и роешь что?»

Ответ подразумевается самим вопросом: «Тебе могилу рою».

Одним словом, для создания комического эффекта Гейне пользуется приемом пародийного «сгущения» ужасов.

Но если к тому, что вышло из глубин народной души, Гейне в это время все же относился с уважением, то добропорядочного бюргерского христианства Гейне уже в «Книге песен» не щадит. Это не является свидетельством презрения к вере вообще — в его произведениях, особенно поздних, прослеживаются богоискательские мотивы. Но если в сущности религий — будь то христианство или иудаизм — Гейне искал какие-то зерна высшей истины (хотя до конца верующим человек с таким скептическим складом ума, как Гейне, безусловно, стать не мог), то религии «карманной», религии, искусно приспособленной к земным делам, Гейне не понимал и не принимал, видя в своего рода «бытовом боге» надругательство и над здравым смыслом, над человеком, да и над верой как таковой. И вот осмеивая такую «бытовую» религию, Гейне с иронией пишет:

...Обещают тебе прибавку
В сто талеров прусского курса,
А ты, руки сложив, бормочешь:
«Хвала Иисусу Христу!»

Пытается Гейне найти идеал и в любви — но и любовь подвергает он ироническому переосмыслению. В «Книге песен» присутствует цикл любовной лирики — «Лирическое интермеццо». В любовной лирике Гейне передача душевного трепета сочетается с ироническим восприятием и такой ценности, как любовь — во всяком случае, в ее традиционном бюргерском варианте. При этом пародийный эффект достигается зачастую почти незаметно — часто за счет одного слова. Вот отрывок из одного лирического стихотворения Гейне:

Хоть раз бы тебя увидеть,
И пасть к твоим ногам,
И, умирая, крикнуть:
«Я вас люблю, madame».

Одно только слово — madame — и все снижено, приземлено до уровня обычного бюргерского романа.

В то же время в «Книге песен» отразилось и то, что было для Гейне 1820-х годов неким подобием идеала, — это жизнеутверждающая стихия — крушащая, беснующаяся, но живая. Вообще неприязнь, можно сказать ненависть, Гейне к размеренной бюргерской жизни была настолько острой, что из-под пера поэта несколько позже, в 1829 году, появятся следующие строки:

Нет, лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож.

Страшные слова. Особенно страшными они кажутся теперь, после тех «взрывов», которые перенесло цивилизованное человечество в XX веке. Но нельзя забывать, что ненависть Гейне, не ведающего пока, что есть вещи и похуже, чем «счетоводная мораль», направлена была на мир не уничижаемый, а процветающий, на мир, который действительно окружал Гейне, в котором Гейне с его исключительно максималистским подходом к окружающему миру просто задыхался. По глубокому моему убеждению, некорректно и незтично не проводить водораздел между страшными словами проклятия, которые бросает миру *господствующему*, миру, которому ничто не угрожает, не приемлющий этого мира одинокий бунтарь — и такими же по силе словами, которые благословляют реально происходящее насильственное разрушение этого мира. В первом случае — это трагический *вызов* тому, что сильно, — *вызов с позиций несломленной жертвы* — вызов, который в разное время бросали окружающему их мирозданию Байрон, Лермонтов, Марина Цветаева, ранний Мая-

ковский. Вызов, который бросил пушкинский Евгений из «Медного всадника» попирающему его медному Петру. Во втором же случае — это охотничий клич *преследователя*. К сожалению, автор данного пособия не может не согласиться с Ю.Карабчиевским в том, что, например, творчество позднего Маяковского — это именно второй случай. Маяковский, по мнению Карабчиевского, в основном остался самим собой — изменился окружающий его мир. По словам Ю.Карабчиевского, после 1917 года проклятия, бросаемые Маяковским, «потеряли право на отвлеченность и символизм. Не столько изменился сам Маяковский, сколько изменилась *цена его слова*».

Генрих Гейне бросал проклятия миру *господствующему*. И вот в цикле «Северное море» (это тоже часть «Книги песен») Гейне противопоставляет враждебному ему миру беснующуюся стихию Северного моря. Это море некрасиво — и Гейне описывает это море нарочито простым, даже грубоватым языком:

Сердитый ветер надел штаны,
Свои штаны водяные, —
Он волны хлещет, а волны черны, —
Бегут и режут, как шальные.

(Не правда ли — эти строки вызывают ассоциации со стилем Маяковского?). И за всей этой нарочитой простотой, где-то даже грубостью, сквозит авторское любовование этой живой стихией. Но ... слиться с этой стихией Гейне не может. Он — человек тончайшей души — чувствует, что эта великая, животворящая и в то же время дикая стихия его самого поглотит безвозвратно. И в одно из стихотворений цикла «Северное море» Гейне вводит такой сюжет: лирический герой любит с корабля дикой морской стихией — и уже готов слиться с ней:

Теперь с тобой
Не расстанусь больше,
Сойду к тебе на морское дно.

И вот уже лирический герой Гейне свешивается
через борт... Но в это время голос Гейне-мечтателя
прерывается голосом Гейне — иронического реалиста:

Но вовремя за ногу
Схватил меня капитан,
И оттащил меня от борта,
И крикнул, сердито смеясь:
«Да что вы, доктор, сбесились?»

С 1831 года Гейне во Франции — возвращение в Германию отныне грозит Гейне расправой. А Франция 1830—1850 годов — это своего рода европейский центр политической активности. И Гейне не остался в стороне от этой деятельности: одно время он даже сотрудничал с Марксом и с издаваемой Марксом газетой «Форвертс» (известно, что Маркс дал поэту обещание публиковать любые его произведения, за исключением публикаций правительством). И вообще, одно время Гейне воспринимал стихию развивающегося рабочего движения именно как стихию Северного моря — как нечто страшное, но жизнеутверждающее. Он предвидит, что будет сметен этой стихией, что может наступить такой момент, когда бесполезно будет возлагать надежды на капитана, который вовремя оттащит поэта от борта (может, и оттаскивать будет некуда), — и тем не менее Гейне пишет: «Несказанная скорбь окружает меня при гибели, которую несет пролетариат моим стихам, но, несмотря на это, этот самый коммунизм производит на мою душу чарующее впечатление, от которого я не могу освободиться».

И в то же время Гейне с уничтожающей иронией относился к тому самодовольному оптимизму, который в 30—40 годы проник в немецкое социалистическое движение. Равно как с глубоким отвращением относился Гейне и к причудливой смеси радикального экстремизма (вплоть до идей пещерного равенства — «всем все поровну и баста»), расовой нетерпимости, культа порядка и силы — смеси, которая стала в какой-то момент немаловажной со-

ставляющей германского социалистического движения и которая позже стала питательной средой для формирования фашистской идеологии (не надо забывать: «нацизм» — это сокращенное «национал-социализм»). И вот Гейне создает сатирическую поэму «Атта Тролль», где выводит образ танцующего медведя, который любит делать громогласные заявления типа:

Единенье! Единенье!
Свергнем власть монополиста,
Установим в мире царство
Справедливости звериной.
Основным ее законом
Будет равенство и братство
Божьих тварей без различья
Веры, запаха и шкуры.
Равенство во всем. Министром
Может быть любой осел.
Лев на мельницу с мешками
Скромно затрусит в упряжке.

И на могиле бедного медведя появляется эпитафия:

Тролль, медведь тенденциозный,
Пылок, нравственен и смирен, —
Развращенный духом века,
Был пещерным санюлотом,
Плохо танцевал. Но доблесть
Гордо нес в груди косматой.
Иногда зело вонял он, —
Не талант, зато характер.

Надо сказать, что после появления «Атта Тролля» многие германские радикалы стали обвинять Гейне во всех смертных грехах, в частности в том, что он, в отличие от своего танцующего медведя, «талант, но не характер». И тем не менее очень многие из этих радикалов свободно проживали на территории Германии, в то время как для Гейне пересечение германской границы было чревато арестом.

Впрочем, один раз за время своего фактического изгнания Гейне эту границу нелегально пересек, хотя и знал о существовании специального указа об его аресте

в случае перехода им границы Германии. Было это 29 октября 1843 года — и пробыл Гейне на территории Германии чуть больше месяца (все это время — нелегально), даже сумел пересечь почти всю Германию с севера на юг.

Как поэт на это решился? В 1843 году он уже знал, что в скором времени возможности увидеть родину, пусть даже нелегально, ему не представится. Дело в том, что в 1832 году, 35 лет от роду, Гейне тяжело заболел — прогрессирующий паралич, или, попросту сухотка спинного мозга. Еще в 1834 году у Гейне отнялась левая рука. И в течение 25 лет, до самой смерти, паралич прогрессировал, причем это был процесс жуткий в своей постепенности. Гейне, еще будучи почти здоровым, знал, что ему предстоят годы медленного умирания. В 1848 году поэт последний раз вышел на улицу — и упал, дойдя до статуи Венеры Милосской. Последние 9 лет жизни Гейне провел в «матрачной могиле», с парализованными руками, совершенно слепой, а в конце жизни он потерял и дар речи. Говорили, что в конце Гейне был похож на распятого Христа. И — продолжал писать свои гневно-иронические, исполненные великой ненависти и великой любви строки, пока мог писать. Уже в 1843 году поэт знал, какой конец ему предстоит и как скоро это произойдет. И он решает последний раз увидеть Германию — вначале он встречается с матерью, а потом объезжает всю Германию с севера на юг. И, опираясь на впечатления своего последнего путешествия, равно как и на свои юношеские впечатления, Гейне создает поэму «Германия». И в этой связи встает сложный и болезненный вопрос: каково было отношение Гейне к Германии, к немецкому народу, к немецкой культуре, к немецким традициям.

Да, если почитать некоторые строки Гейне, то поневоле поймешь злосчастного ректора, отказавшегося назвать именем Гейне Дюссельдорфский университет. О всемирно известном университетском городе Геттингене Гейне пишет в своих «Путевых картинах»:

«В общем жители Геттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов. Причем эти

четыре сословия отнюдь не строго между собой разграничены. Сословие скотов преобладает».

А в «Атта-Тролле» мы видим такие иронические строки:

Мой медведь отнюдь не немец;
Ведь немецкие медведи
Хоть танцуют, как медведи,
Но цепей не разрывают.

А уж в поэме «Германия» мы встречаем и более резкие формулировки — вплоть до:

Предельно тупой, педантичный народ,
Прямой по-прежнему угол
Во всех движеньях. И подлая спесь
В недвижимом лице этих пугал.

Так что же это — ненависть к стране? Издевательский смех эмигранта-чужака, которого ничего с этой страной не связывает и которому захотелось позубоскалить? Что же — смертельно больной человек, рискуя быть немедленно арестованным, едет в эту ненавистную Германию, дабы над ней издевательски посмеяться? Так ненависть ли это? Или *ненависть-любовь*? Очевидно, потому и пропитаны свинцовым ядом многие строки Гейне, посвященные Германии и немецкому народу, что самого Гейне, хотя он и не был по национальности немцем, слишком многое связывало с немецким народом, чтобы он мог быть к его судьбе равнодушным. Гейне еще в юности постиг душу немецкого фольклора — как уже говорилось выше, в «Книге песен» причудливо сочетаются трепетное восприятие немецких баллад — и в то же время ирония. И, находясь в эмиграции, Гейне ощущает притяжение страны, в которой он родился. В той же поэме «Германия» есть такие строки:

Едва на немецкую почву я встал, —
Сок дивный проник в мои жилы —
Гигант, материнской коснувшись груди,
Исполнился новой силы.

В одном из писем Гейне (посланном после посещения Германии) есть такие слова: «В дороге я сочинял разные стихи. Это мне дается легко, когда я дышу немецким воздухом. Посещение Германии в будущем сулит мне много поэтических плодов».

Наконец, в поэме «Германия» есть такие строки:

Хотелось поплакать мне там, где я
Горчайшими плакал слезами.
Не эта ль смешная тоска названа
Любовью к родине нами.
Ведь это только болезнь, и о ней
Я людям болтать не стану.
С невольным стыдом я скрываю всегда
От публики эту рану.
Одни негодяи, чтоб вызывать
В сердцах умиления порывы,
Стараются выставить напоказ
Патриотизма нарывы.

И именно потому что Гейне действительно многое связывало с Германией, он и воспринимал так болезненно твердолобое пруссачество и бюргерскую покорность, ненавидел в народе то, в результате чего многие десятилетия спустя 17 миллионов немцев проголосовали за Гитлера.

Любовь-ненависть Гейне к Германии в чем-то сродни любви-ненависти М.Е.Салтыкова-Щедрина к России: как известно, в «Истории одного города» гневно осмеивается русская история с древнейших времен до времени написания самой «Истории...» — и тем не менее трудно найти человека, который мог бы упрекнуть Салтыкова-Щедрина в бездушной ненависти. По мнению автора данного пособия, такая любовь-ненависть, которая отразилась в поэзии Гейне, требовала большого духовного мужества. В самом деле, гораздо легче художественно восторгаться страной, в которой живешь, народом, к чьей культуре принадлежишь. Это часто не требует духовных затрат — но зато гарантирует столь улаждающее душу чувство единства с народом, а в конечном счете и народную любовь (если

умеешь восторгаться более или менее талантливо). А горькая правда о своей стране, о народе, среди которого писатель живет, никогда не принесет ему такой любви. А упреки в «отсутствии патриотизма» и прочих смертных грехах — принесет. И потому — парадокс — надо по-настоящему любить народ, среди которого живешь, чтобы во имя его прозрения себя самого от народной любви отлучить.

Итак, Гейне ненавидел рабское «твердолобие» до такой степени, что в какие-то моменты, в припадке гнева и боли, готов был приписать это качество всему немецкому народу в целом. Равно как ненавидел он и великогерманский шовинизм — то самое «Дойчланд юбер аллес», ту самую идею «избранной арийской расы», которая впоследствии сыграла роковую роль в мировой истории, равно как ненавидел он идею национального превосходства в любом виде. Вот он создает сатиру «Ослы-избиратели», где оратор публично клянется:

Я не из римлян, не славянин,
Осел я немецкий, природный.
Я предкам подобен, — они как один
Все были умны и дородны.
Отец мой покойный, что всем знаком,
Осел был немецкий, упрямый.
Ослино-немецким молоком
Вскормила меня моя мама.
Осел я, и сын своего отца,
Осел, а не сивый мерин!
И я завещаю ослов до конца
И всей ослиatine верен.

Пока это гротеск, преувеличение — но не пройдет и сто лет, и главным достоинством на родине Гейне будет провозглашена «чистота крови». И начнется охота на «нечистокровных». Гейне до этого не дожил — и дожить, разумеется, не мог, — но он увидел в жизни своей страны, в которой он провел детство и юность, те черты, которые позже и привели ее к катастрофе. И все же Гейне верит,

что должно в Германии произойти что-то, что коренным образом изменит жизнь немецкого народа к лучшему. В поэме «Германия» есть сценка: богиня показывает лирическому герою будущее Германии: сквозь продырявленный стул поэт видит 36 клоак (по количеству княжеств в Германии)

И вдруг!
О, что это за вонь пошла!
Как будто в этой яме
Из тридцати шести клоак
Навоз везли возами.

Гейне предчувствовал, что на пути к возрождению Германии предстоит нечто отвратительное и страшное. Здесь явно чувствуется традиция, идущая еще от библейского Апокалипсиса, — традиция ожидания Второго Пришествия, которому непременно должны предшествовать Конец Света и Страшный Суд, традиция, которая позже очень ярко отразится в творчестве А.Блока.

Лирический герой поэмы Гейне «Германия» от одного запаха грядущих перемен падает в обморок:

Но этот грядущий немецкий смрад —
Я утверждаю смело —
Превысил всю мне привычную вонь,
В глазах у меня потемнело,
Я рухнул без чувств...

Гейне еще не знает, как грядущее Германии будет выглядеть, но он предвидит, что это будет страшно, что это будет связано с грязью и кровью — но что это и будет началом желанных перемен.

Через последний сборник Гейне — «Романсеро» — тоже проходит зловещая тень грядущей крови. В одно из стихотворений этого сборника Гейне вводит образ английского короля Карла I, скрывающегося от казни в хижине угольщика: в младенце, сыне угольщика, король видит своего будущего палача:

В твоей колыбельной
Я смерть пою
Спи, мальчик мой! Не жалея,
Седые волосы срежешь мне,
Топор приподняв над шеей.

Все это вовсе не значит, что Гейне устраивает такой исход. Гейне, гуманист по убеждениям, человек с очень ранимой душой, воспринимает это именно как трагическую неизбежность, независимую от его воли.

Как уже было сказано выше, последний сборник Гейне был опубликован в 1848 году под заглавием «Романсеро», куда включены поэтические размышления Гейне об истории человеческого общества, о человеке вообще, о религии. Гейне, предчувствуя скорый конец, стремится сделать какие-то обобщающие выводы относительно бытия как такового. Вот первая часть сборника — «Истории». В эту часть включены поэтические размышления Гейне о судьбах истории. Вывод, к которому приходит поэт, неутешителен: история — это сплошное чередование деспотизма и мятежа, насилия сверху и насилия снизу, топора и гильотины. И еще — сплошное жульничество. Вот повествование о воре, ставшем египетским фараоном:

Правил он, как все другие.
Слыл опорой просвещения.
Говорят, почти исчезли
Кражи в дни его правленья.

А вот другой сюжет: бергенский палач под маской рыцаря танцует с герцогиней. Когда обман раскрывается, герцог, дабы спасти жену от позора, дарует палачу дворянство:

Ударом меча дарую тебе
Сан рыцаря благородный
И титул Шельм фон Берген даю
Тебе, как шельме природной.

Есть в «Романсеро» еще один раздел — «Еврейские мелодии». Гейне в «Еврейских мелодиях» (впрочем, как и в повести «Бахарахский раввин») обращается к истории, культуре и религии еврейского народа. (В своей повести «Бахарахский раввин» Гейне, в частности, обратился к истории взаимоотношений средневековых христиан и евреев, к истории, наполненной провокациями (вроде подбрасывания под стол раввина окровавленного младенца с целью обвинения евреев в употреблении крови христианских младенцев) и погромами).

Автор «Еврейских мелодий» обращается к своим национальным корням (одно время Гейне даже сотрудничал с еврейским культурным обществом, целью которого было сближение иудейской и христианской религий); затрагивает он и религиозные проблемы.

Был ли Гейне верующим? Очевидно, истинным верующим такой скептик, как Гейне, стать бы никогда не смог. Простите за тавтологию, но *вера* требует *веры*, а не рассуждений. А Гейне был из тех, кто не мог *просто поверить* — без всякого испытания разумом. И всю жизнь Гейне метался между душевной потребностью поверить во что-либо — в любовь ли, в революцию ли — и потребностью в логической проверке предполагаемого объекта веры: Гейне не способен был закрыть глаза на мельчайшую фальшь. Эти метания и легли в основу его поэзии — хотя они, безусловно, существенно осложняли его жизнь как человека.

В конце жизни Гейне стал проявлять особый интерес к проблемам религии, к поиску первооснов иудаизма — религии своей нации. В «Еврейские мелодии» он еще вводит небольшую поэму «Диспут», в которой в иронической форме повествуется о вымышленном диспуте между францисканцем и раввином. И в то же время ближе к концу жизни Гейне испытывал все более острую потребность в каком-то последнем утешении перед лицом поистине адских мучений. Стремление к вере и богоборчество причудливо сливались в сознании умирающего Гейне. В

самом деле, трудно сказать — что в большей степени проявляется, скажем, в таком его высказывании: «Когда лежишь на смертном одре, становишься очень чувствительным и мягким, и хочется заключить мир с Богом и миром... Как с его созданиями, так и с самим творцом я заключил мир к великому неудовольствию моих просвещенных друзей, которые бросают мне упреки в обращении к старому суеверию, как они называют обращение к Богу». Гейне одновременно и верит, и не верит, он обращается к Богу — но в то же время понимает, что к Богу взывает не он, а его болезнь. И, готовый поверить, Гейне тем не менее продолжает в шутку сравнивать религию с опиумом (в то самое время, когда для облегчения предсмертных страданий поэта врачи давали ему морфий и опиум).

Итак, Гейне до конца не может ничего принять на веру. Он уже почти умер, у него уже в прямом смысле этого слова ничего не осталось, кроме мозга, — и он шутит над своей предстоящей смертью: «Я еще не совсем верю в небо, но уже предчувствую ад по тем прижиганиям позвоночного столба, которые мне делали». Или: «Мои медицинские занятия принесут мне мало пользы. Самое большое, что я приобрел, — это возможность читать на небе лекции, чтобы доказать моим слушателям, как дурно лечат врачи на земле сухотку спинного мозга».

А вот мрачно-иронические стихи, написанные буквально перед смертью:

Средневековую грубость
Вытеснил расцвет искусства.
Просвещение насаждает
Главным образом рояль.
А железные дороги
Укрепляют наши семьи.
Ведь они нам позволяют
Жить подальше от родных.
Жалко только, что сухотка
Моего спинного мозга
Скоро вынудит покинуть
Этот прогрессивный мир.

«
тастические ответы на волновавшие человека изначально сущностные вопросы, создает фантастическую «вторую реальность», мир богов, причем создает эту «вторую реальность» по своему образу и подобию. Не случайно ведь в пантеоне Древней Греции наличествовали и земная любовь, и земная ненависть, и даже перенесенная из земной реальности иерархия богов. Но в какой-то момент уровень познания человечества достигает такой черты, когда человеческий разум начинает стыдиться откровенного, «антропоморфизма», откровенно фантастических объяснений первооснов бытия.

И человеческое познание переходит на вторую ступень — «метафизическую», когда Бог превращается в Сущность, а бывшая иерархия Богов превращается в иерархию философских категорий. Однако, по Огюсту Конту, оперирование абстрактными категориями бессмысленно в плане получения какого-либо объективного, абсолютно достоверного знания. Грубо говоря, если невозможно достоверно определить первооснову бытия или, допустим, отличить Прекрасное от Безобразного с помощью физических параметров или математического вычисления, если нельзя на основании имеющихся в распоряжении человека в данный момент методов со стопроцентной достоверностью доказать, кто ближе к истине — материалист или идеалист — то зачем этим и заниматься?

И, постепенно осознавая это, человек переходит на третью, «позитивную» (отсюда и слово «позитивизм»), подлинно научную ступень освоения бытия. На этом этапе человек осознает границы, в рамках которых на данном этапе действительность доступна его познанию, и осваивает действительность только в этих границах. А коль скоро доступно человеку лишь наблюдение за реальностью (в том числе и через посредство эксперимента), а также логическое обобщение данных отдельных наблюдений, — то подлинный ученый, по убеждению Конта, как раз и должен заниматься наблюдением и формулировать как законы с наибольшей частотой наблюдаемые связи. А уж всякого рода абстрактные категории —

необходимость и случайность, сущность и явление, Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное — в точно такой же мере находятся за пределами науки, что и, допустим, древнегреческие боги. В свое время Писарев говорил о тургеневском Базарове: «Как эмпирик, Базаров признает только то, что можно ощупать руками, увидеть глазами, положить на язык, словом, только то, что можно освидетельствовать одним из пяти чувств. То, что восторженные юноши называют идеалом, для Базарова не существует: он все это называет «романтизмом», а иногда вместо слова «романтизм» употребляет слово «вздор».

Именно так и должен был смотреть на мир всякий уважающий себя позитивист. А если говорить о социальных корнях позитивизма — в этой связи можно сказать, что это связано с окончательным утверждением буржуазного уклада жизни. Буржуа, как правило, — люди, мыслящие реалистически.

Реализм в художественном освоении мира в известной степени произведен от позитивизма в научном познании. Так или иначе, но в европейской литературе первой половины XIX века явно возобладал интерес к наблюдению и описанию реальности на самых разных ее срезах.

Путь к реализму был сложен и неоднолинеен. Реалистические черты стали формироваться уже в рамках романтической литературы — и появление их поначалу шокировало общественный вкус. Интересно, что само слово поначалу вошло во французский язык именно с негативной эмоционально-экспрессивной окраской: писателя Ж.Шанфлери в 50-е годы прошлого века, желая побольнее уколоть, обвиняли именно в *реализме* как в художественном пороке. И не стало бы слово «реализм» литературоведческим термином, если бы Шанфлери не схватился за это поначалу едва ли не бранное слово — и не провозгласил публично, что с таким определением своего творчества согласен, что он — действительно *реалист* и ничего зазорного в этом не видит. С этого времени реализм как художественное направление «легализовался».

Пожалуй, наиболее ярко реалистические черты в рамках романтизма проявились в так называемой *неистовой литературе*, расцвет которой приходится на 20 — 30-е годы XIX века. В «неистовой литературе» присутствовало в утрированно-концентрированном виде все отвратительное, что только возможно в реальной жизни. Порой в произведениях «неистовых» стиралась грань между оригинальным художественным освоением реальности — и пародией, мистификацией, художественным экспериментом. Б.Г.Реизов, например, таким образом определяет мотивы, которыми руководствовался один из идеологов этого направления Жюль Жанен: «Утверждая, что отвратительная правда в искусстве невозможна, что, вступая в искусство, она его уничтожает, он предложил читателю образец такого «отвратительного» искусства, которое оказалось возможным и привлекательным именно благодаря своей беспощадной реальности». В этих целях Жанен предложил широкой публике «экспериментальный» роман, который должен был собственным безобразием убедить читателей в том, насколько противопоставлена искусству жизненная правда. Уже само название этого романа вбирало в себя в очень большой концентрации отвратительную, с точки зрения Жанена, сущность реальной жизни. Роман назывался «Мертвый осел и гильотинированная женщина». Начиналось романное действие с въезда в Париж веселой девушки верхом на молодом ослике. Затем в романном действии вычленились две сюжетные линии, которые можно условно назвать «линией девушки» и «линией осла». Девушка переживает все самое худшее, что только могла пережить француженка начала XIX века — она попадает в публичный дом, потом в венерическую больницу, наконец — совершает убийство и гибнет на эшафоте. А осел переживает все самое худшее, что только может пережить осел, — и в конце концов его загрызают на живодерне собаки.

Итак, роман Жанена появился как своего рода пародия с заведомо «антиреалистической» направленностью. Однако, против воли своего автора, этот

роман стал жить как самоценное произведение. И «неистовая литература» постепенно из литературы «пародийной» превратилась в самоценную «предреалистическую» литературу. Интересно, что в одном из коллективных сборников «неистовых» с говорящим заглавием — «Коричневые рассказы опрокинутой головы» — печатался и молодой Бальзак, которому впоследствии суждено было стать одним из величайших французских реалистов.

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИЗМ

**Оноре де Бальзак
(1799—1850)**

Андре Моруа писал о Бальзаке: «Бальзак не только один из лучших романистов XIX века. Он — и сегодня в этом сходятся почти все — величайший среди них... Важнейшая особенность творчества Бальзака состоит в том, что он оставил нам не просто большое число романов, но историю целого общества».

Бальзаковский мир — это мир бесконечного множества человеческих страстей — борющихся друг с другом, сталкивающихся друг с другом. При этом Бальзак необыкновенно терпим к своим героям. А. Моруа вполне согласен с мыслью другого французского исследователя в том, что Бальзак обладает «почти пасторским бесстрашием, как священник, исповедующий прихожан с необыкновенной быстротой».

Само название его многотомного цикла романов — «Человеческая комедия» — свидетельствует об иронически-терпимом отношении Бальзака ко всему нашему муравейнику, заселенному одержимыми страстями людьми. Он словно бы показывает нам нас самих. Впрочем, и сам Бальзак отнюдь не был обитателем оторванной от реальности «башни из слоновой кости». Дело в том, что в самом Бальзаке с ранней юности жила страсть к богатству и к самоутверждению.

Так, Бальзак пытается выдвинуться на ниве предпринимательства, одно время даже владеет типографией — но прогорает.

Страсть к самоутверждению проявлялась и в ярко выраженных аристократических симпатиях Бальзака. Он вообще по взглядам был ярко выраженным монархистом — и сам всю жизнь мечтал о том, чтобы самому стать аристократом. За несколько месяцев до смерти его мечта сбылась: после многолетней переписки Бальзак становится мужем польской княгини Эвелины Ганской, которая находилась в родстве с польской и русской монархическими династиями.

Наконец, и к своей литературной деятельности Бальзак относился воистину страстно. Когда к нему пришла идея создания многотомной «Человеческой комедии», то, по воспоминаниям, он воскликнул: «Поздравьте меня, я на верном пути к тому, чтобы стать гением... Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем». И работал Бальзак над «Человеческой комедией» воистину страстно — по 14 часов в день на протяжении многих лет.

Б.Г.Реизов рассматривает «Человеческую комедию» Бальзака как своего рода проекцию на плоскость художественного текста многомиллионного французского общества. Основная цель Бальзака, с точки зрения Реизова, — «создать вымышленное общество по аналогии с реальным, менее многочисленное, чем население Франции, всего две или три тысячи человек, но, может быть, еще более реальное, потому что закономерности, определяющие движение большого тридцатимиллионного общества, должны были действовать яснее и неопровержимее в меньшем, вымышленном обществе «Человеческой комедии».

Итак, общество в художественном мире «Человеческой комедии» Бальзака — это клубок переплетенных страстей, причем если, например, в художественном мире произведений Стендаля одной из наиболее сильных страстей является любовь, то в баль-

законском художественном мире любовь оттеснена на далекую периферию страстями более сильными — жадной власти и особенно — жадной денег. И Бальзак с удивительным мастерством показал нам те механизмы, которые в определенных ситуациях срабатывают в психике, по общим понятиям, неплохих людей и в результате действия которых эти люди в известных ситуациях не останавливаются ни перед чем. Человек в бальзаковском мире, как правило, не жесток, не склонен ко злу ради зла — он просто слаб, перед миром своих страстей и в этой слабости способен на все. В этом смысле очень representative бальзаковский цикл «Бедные родственники», в который соответственно входят романы «Кузина Бетта» и «Кузен Понс».

Живет на белом свете прекрасный музыкант и добрейший человек Сильвен Понс. Нельзя сказать, что он начисто лишен страстей, — но страсти у него только две: страсть к изысканным блюдам и страсть к коллекционированию «картин, статуэток, рам, резных изделий из слоновой кости и дерева, эмалей, фарфора и прочего».

Посему Понс, дабы не тратить денег на еду, подобно «птичке божьей», вел образ жизни «вечного гостя» — благо, его музыка являлась украшением любого торжественного обеда, и бывали времена, когда Понс не знал отбоя от приглашений. Все восхищаются Понсом, никто и помыслить не может о том, чтобы причинить ему какое-то зло. Но... только до тех пор, пока с личностью Понса не оказываются связанными какие-то серьезные интересы.

Затягивается первый узелок. У дальних родственников Понса — высокопоставленного юриста Камюзо де Марвиля и его жены — семейная драма: жених их дочери в последний момент вдруг убоился перспективы оказаться под каблуком — тем более, что, согласно его наблюдениям, «единственные дочери, привыкшие к баловству в родительском доме, обычно бывают капризны и строптивы». Но все уже знают о предстоящей свадьбе. И теперь уважаемая семья де Марвиль — в ситуации достаточно конфуз-

ной. Здесь уж сам бог велит свалить всю вину на *какого-нибудь* кузена Понса, что находчивая госпожа де Марвиль тут же и делает: «С сообразительностью, свойственной женщинам в трудные минуты, г-жа де Марвиль смекнула, что поправить такой афронт можно, только приписав Понсу заранее обдуманый план мести. Такое объяснение, гибельное для Понса, спасало честь семьи. Госпожа де Марвиль всегда терпеть не могла старого музыканта, и потому простое женское подозрение превратилось в ее глазах в незыблемую истину. У женщин вообще своя мораль и особый дар верить в действительное существование того, что им выгодно и потворствует их страстям... Конечно, все сочтут поведение г-жи де Марвиль чудовищным, но при подобных обстоятельствах всякая мать поступила бы так же, предпочтя пожертвовать честью человека постороннего ради чести дочери».

Госпожа де Марвиль — человек не жестокий, и Бальзак это постоянно подчеркивает. Но если на двух чашах весов честь дочери и честь *какого-то* (для нее — действительно *какого-то*) дальнего родственника... Бальзак заставляет нас взглянуть на мир глазами этой женщины — и понять ее, прежде чем осудить, понять, что она не хуже и не лучше других.

А то, что после этой истории Понс стал для всех «сорной травой», которая «век живет», то, что о его существовании все его знакомые, кроме близкого друга, поклялись забыть, то, что для всех он отныне был «змеей, пригретой на груди, неслыханным злодеем, опасным комедиантом, заслужившим забвение», — ну что ж, такова жизнь, такова «человеческая комедия».

А события развиваются все более драматически. Не вынеся всеобщей обструкции, Понс тяжело заболевает. А в это время в окружении Понса распространяется слух о том, что еще давно собранная Понсом коллекция теперь стоит очень дорого. И вокруг Понса вновь появляются люди. Привратница дома, где жил Понс со своим другом, мадам Сибо, вдруг возгорается желанием стать сиделкой у постели Понса. Что каса-

ется семьи де Марвиль — здесь заинтересованность, еще более явная: все-таки родственники, хотя и дальние, но единственные. Свой интерес — и у врача, который лечит Понса, и у нотариуса, и у многочисленных перекупщиков. Понс еще жив — его болезнь нервного происхождения, в принципе, не безнадежна. Но он отчетливо видит, что он теперь стоит у всех на дороге, что самим фактом своей жизни он мешает осуществлению чужих планов. Мадам Сибо, вроде бы внешне безупречно играя роль бескорыстной сиделки, делает все, чтобы, во-первых, в завещании было упомянуто ее имя и, во-вторых, чтобы осуществление мечты не оттянулось на неопределенный срок. Она «обрабатывает» самого Понса, она ведет за его спиной переговоры с нотариусом о подмене завещания Понса, наконец, она как бы невзначай постоянно заводит с Понсом такие разговоры, которые его медленно убивают. Например, мадам Сибо пробивается в кабинет к директору театра, где служил Понс, красочно, с явными преувеличениями, описывает его состояние, дает понять, что, скорее всего, надо ждать смерти Понса, говорит, вроде бы невзначай, что Понс стал заговариваться — и тем самым дает понять, что надо искать Понсу замену (директор театра ведь тоже человек — и при всех своих симпатиях к Понсу он не может откладывать прием нового человека, дожидаясь все равно неизбежной, по словам мадам Сибо, смерти своего музыканта).

После этого мадам Сибо столь же красочно описывает уже Понсу разговор с директором театра: «Да, я пошла чтобы выручить вашего господина Годиссара (т.е. директора. — В.Р.). Ему нужна музыка к балету, а вам, ненаглядный мой, не под силу сейчас царапать пером по бумаге и исполнять свои обязанности... Вот я и узнала, что сочинить музыку к «Могиканам» пригласят господина Гаранжо». Расчет верен — ведь «...больные, особенно те, над которыми смерть уже занесла свою косу, цепляются за свое место с той же яростью, с какой добиваются своего места начинающие карьеру. Несчастный Понс, стоявший уже одной ногой в могиле, воспри-

нял приглашение другого на свою должность как предвестие смерти».

А вот врач, доктор Пулен, — по общим меркам порядочный, даже до известного предела бескорыстный человек, для которого понятие врачебного долга — не пустые слова. И поначалу он в достаточно резкой форме отклоняет предложение мадам Сибо помочь ей «воздействовать» на Понса с целью получения от него соответствующего завещания и затем принять участие в дележе. Но — только до известной черты, и в этом смысле очень представительна для бальзаковской концепции человеческой природы сцена разговора мадам Сибо с врачом.

«— Дорогая мадам Сибо, — ответил доктор, сразу же став серьезным, — такого рода дела врачей не касаются, и мне бы даже запретили практику, если бы стало известно, что я вмешиваюсь в предсмертные распоряжения пациентов. Закон не разрешает врачам наследовать после больных...

— Вот дурацкий закон! Кто же может мне помешать поделиться с вами наследством? — выпалила тетка Сибо.

— Больше того, врачебная этика не разрешает говорить мне с господином Понсом о смерти. Во-первых, пока еще ничто ему не угрожает; во-вторых, мои слова, возможно, плохо повлияли бы, повредили бы ему, и тогда его болезнь действительно могла бы привести к смертельному исходу...

— Ну, я-то с ним разговариваю без всяких церемоний, иначе никак не убедишь его привести в порядок свои дела, — не выдержала тетка Сибо, — и ему от этого не хужеет... Он уже привык... Будьте спокойны.

— Не говорите мне больше ни слова, дорогая мадам Сибо! Такие дела относятся не к врачам, а к нотариусам...

— ...Ну, а если господин Понс сам вас спросит, как его здоровье и не пора ли ему подумать о завещании, неужели же и вы тогда ему не скажете, что как он все уладит, так ему сразу и полегчает... А затем шепните ему обо мне».

Итак, лазейка для проявления человеческой слабости и для оправдания ее перед своей совестью открыта: «Ну, если он сам упомянет о завещании, я его отговаривать не стану», — согласился доктор Пулен». Что от него и требовалось. А уж сделать так, чтобы Понс сам упомянул о завещании, сможет и сама мадам Сибо. Для этого особых медицинских знаний не требуется.

Под видом гонорара служитель Гиппократ получает авансом «три золотых монеты, завернутые в бумажку». А основная плата впереди. Теперь он соучастник мадам Сибо, он будет помогать ей в достижении цели и дальше. Хотя время от времени будет терзаться угрызениями совести.

Вот таков он — бальзаковский человек: не человекобог, как гетевский Фауст, не человекозверь, как Ченчи у Шелли, — просто человек, способный быть в меру милосердным, в меру честным, в меру дружелюбным — но лишь до того предела, пока не задеваются какие-то его существенные интересы. А уж за этой чертой бальзаковский человек преобразается...

Один из типично «бальзаковских» персонажей — это тип молодого человека с поэтическими наклонностями и возвышенными мечтаниями, который втягивается в круговорот реальной жизни — и постепенно эволюционирует. Такую эволюцию мы и видим в огромном по объему романе Бальзака «Утраченные иллюзии». В начале романа мы видим перед собой провинциального поэта Шардена, мечтающего о раскрытии своего таланта. Но, столкнувшись с поголовной продажностью, Шарден сам начинает все чаще и чаще «переступать» через определенную нравственную грань; в конце концов ему приходится делать выбор между самоубийством — и продажей своей души беглому каторжнику Вотрену. Шарден выбирает второе — и становится сутенером. Путь его заканчивается в художественном мире романа «Блеск и нищета куртизанок».

Акты «Человеческой комедии» мы видим и в таких воистину бальзаковских произведениях, как «Шагренова кожа», «Гобсек», «Отец Горио» и т.д.

В то же время диапазон художественного освоения действительности у Бальзака был очень широким. Он обращался, в частности, к исторической проблематике — причем здесь наиболее ярко проявились аристократические и монархические симпатии писателя: Бальзак является автором книг о Генрихе, о Людовике XIV, а также о двух царственных Екатеринах — Екатерине Медичи и Екатерине II.

К развитию капитализма и буржуазной демократии Бальзак относился отрицательно. Безусловно, здесь оказали свое влияние и аристократические симпатии писателя — но не только они.

Ярко выраженная антибуржуазная и антидемократическая тенденция прослеживается в одном из последних романов Бальзака — романе «Крестьяне». Это — роман-исследование: исследование крестьянской жизни в условиях буржуазной демократии. В романе описывается жизнь крестьянской массы и сельской буржуазии: эта жизнь предстает перед нами как сплошное воровство, сплошной обман, сплошное поправление всех норм совести и закона — в сочетании с практически неограниченной властью тех, в чьих руках деньги.

И из всего этого делается следующий вывод: «Господство пошлых людей может привести к большим бедствиям... Строй, разрушать который было гораздо более неосторожно, чем это принято думать, — строй былой монархии и империи — отчасти устранял эти злоупотребления благодаря искони установившимся различиям в общественном положении, сословиям и существованию социальных противовесов, получивших глупейшее название «привилегий». Привилегий больше не существует, ибо каждому дозволено карабкаться на Ярмарочную башню за призом в виде власти.

А все-таки не лучше ли общепризнанные и всем известные привилегии, чем привилегии, добытые так случайно, установленные с помощью хитрости, в обход равенства, которое хотят сделать общественным достоянием, — привилегии, воздвигающие новый деспотизм, только на этаж ниже, чем прежний, так сказать «подвальный»? Неужели для того и

свергли знатных тиранов, преданных своей стране, чтобы вместо них создать себялюбивых мелких тиранчиков».

Итак — лучше неограниченная власть, передаваемая по наследству, чем неограниченная власть, потенциально доступная каждому, — такова позиция Бальзака последних лет жизни. Сам Бальзак называл своих «Крестьян» книгой «самой значительной из всех задуманных...».

Подобная позиция Бальзака объяснялась разными причинами. Однако, как это ни странно, при всем отрицательном отношении Бальзака к буржуазной демократии в его произведениях присутствует ярко выраженное восхищение новыми хозяевами жизни. Предприниматели, финансисты, ростовщики у Бальзака порой просто величественны. И в художественном мире «Гобсека» ростовщик Гобсек — скупой, алчный, жестокий — тем не менее как *личность* значительно ярче и богаче попавших от него в зависимость наследников аристократических родов, которым Бальзак сочувствует по-человечески, но которые в своей страсти к наслаждениям, в своей неспособности достойно принять первые же удары судьбы, в своем неумении заглядывать вперед, в своей неспособности даже в самый сложный момент ограничить себя в расходах кажутся просто жалкими на фоне умного, пронизательного, имеющего твердые принципы и твердо ведущего линию своей жизни Гобсека. С.Т.Вайман определил такое противоречие как своего рода парадокс (Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М., 1981). По мнению Ваймана, можно говорить о своего рода «*вопрекизме*» Бальзака, когда Бальзак-художник вольно или невольно опровергал идеи Бальзака-человека — в результате чего порой Бальзак «симпатизируя, ниспровергал» — и наоборот. По мнению Ваймана, именно этот «вопрекизм» заставил Бальзака полюбить именно Франсуа Рабле, который «опровергал в своей жизни излишества своего стиля и образы своей книги... пил воду, восхваляя молодое вино».

В конце жизни многолетняя мечта Бальзака сбылась: он стал мужем польской княгини Эвелины Ганской и, следовательно, аристократом.

Умер он в 1850 году.

Гюстав Флобер (1821—1880)

У каждого художника есть какая-то наиболее ярко выраженная черта, которая отличает его от всех остальных. У Флобера такой чертой был крайне обостренный эстетизм в отношении ко всему: все, что противоречило представлениям Флобера о прекрасном, вызывало у него буквально физиологическое страдание. Отсюда — ненависть писателя к прозаической реальности. Именно по этой линии и проходит основной водораздел между бальзаковским мировидением и мировидением Флобера. Флобер по своему уважал Бальзака, считал, что Бальзак очень правдиво отразил реальную жизнь как борьбу отдельных эгоизмов. Но Флобер не мог простить Бальзаку *позитивности* этой борьбы. В 1853 году Флобер писал: «Безнравственные герои Бальзака... мне кажется, многим вскружили головы. Немошное поколение, которое сейчас суетится в Париже вокруг власти и славы, почерпнуло в этих романах дурацкое восхищение перед мещанским аморализмом, которого оно и хочет достигнуть».

Человеческую цивилизацию Флобер будет называть не иначе как «сморщенным недоноском человеческих усилий». Совершая уже в зрелом возрасте путешествие по Востоку (Мальта, Египет, Нубия, берег Красного моря, Палестина, Сирия и т.д.), Флобер в одном из писем делает грустный вывод: «За восемнадцать месяцев я очень много общался с человечеством; презрение к нему растет, когда путешествуешь. Найдутся всяческие оттенки начиная с того, что кто-нибудь просит у вас яда, чтобы отправить папашу в лучший мир, и кончая тем, что мать за

денег предлагает вам свою дочь. Никогда не подумал бы я, что путешествие может привести к таким открытиям. Нарушаешь обычный порядок своей жизни ради того, чтобы увидеть руины и деревья, но совсем другое встречаешь между руиной и деревом, и от всего этого вместе, от пейзажа и подлостей, вами овладевает жалость покойная и безразличная».

И подобный взгляд на мир во многом определил и образ жизни Флобера. Если Бальзак страстно стремился к самоутверждению именно в реальной жизни, то Флобер до какого-то момента просто делает вид, что живет обычной жизнью: учится вначале в колледже, потом имитирует учебу на юридическом факультете университета — но так как столь откровенная имитация долго продержаться не может, то через какое-то время его отчисляют, выражаясь нашим языком, за академическую неуспеваемость.

Наконец, после смерти отца — выдающегося хирурга — Флобер покупает домик под Руаном (поместье Круассе) и принимает решение начать отшельническую жизнь — не заниматься никакой «практической» деятельностью, никуда не выезжать (если не считать путешествия по Востоку в 1849—1851 годах), принципиально не связывать себя узами брака — и только писать, служить «чистому искусству». Чуть позже Флобер формулирует свое кредо такими словами: «Надо, невзирая ни на что, независимо от человечества, которое нас отвергает, жить для собственного призвания, *восходить на свою башню из слоновой кости* и оставаться там наедине со своими мечтами». С тех пор выражение «башня из слоновой кости» стало крылатым. И отнюдь не случайно поэтому, в противовес общепринятой точке зрения, Флобер считал, что *жизненный* опыт, обилие *жизненных* впечатлений отнюдь не способствует формированию художника — но, наоборот, художника губит. С точки зрения Флобера, воспроизведение потока личных впечатлений делает художника зависимым от необъятного моря случайностей, тогда как задача художника, по Флоберу, — создавать мир концентрированных сущностей, независимых от конкретных явле-

ний. Флобер говорил в этой связи: «Я всегда пытался проникнуть в душу вещей, воспроизводить лишь наиболее общее и всегда отказывался от случайного и драматического». А потому, с точки зрения Флобера, «чем меньше испытываешь какое-нибудь чувство, тем лучше можешь его выразить (таким, каким, оно всегда бывает в себе, в его постоянных свойствах, освобожденных от всех преходящих случайностей). Но нужно овладеть способностью заставить себя почувствовать его. Эта способность и есть гений: видеть, иметь перед собой позирующую природу».

Как уже говорилось выше, Флобер был человеком с исключительно обостренным (до болезни, до эпилептических припадков) восприятием гармонии и дисгармонии, красоты и всего ей мешающего. И если, например, в произведениях Бальзака мы можем встретить и словесную неряшливость, и «необязательные» слова и предложения (для Бальзака филигранность стиля — не главное), то Флобер стремился к абсолютной отточенности стиля. Для Флобера стиль был неразоторжимо слит с содержанием. Б.Г.Реизов описывает в этой связи полемику Флобера с представителями «школы «здравого смысла», которые механически расчленяли *форму и содержание* в убеждении, что главное для искусства — выражение каких-либо мыслей, а форма — это не более чем внешняя оболочка. Полемизируя с носителями такой точки зрения, Флобер писал: «Эти молодцы... придерживаются старого сравнения: форма — это плащ. Нет! Форма — это самое тело мысли, так же как мысль — ее душа, ее жизнь». С точки зрения Флобера, «нет прекрасных мыслей без прекрасных форм, и наоборот... Так же, как нельзя извлечь из физического тела составляющих его качеств, т.е. цвета, протяженности, твердости, не сделав из него пустой абстракции, словом, не уничтожив его, так же нельзя отнять у Мысли форму, так как Мысль существует лишь благодаря своей форме. Представь себе идею, у которой не было бы формы, — это невозможно, так же как невозможна форма, которая не выражает мысли». И в своем творчестве Флобер стремился к абсолютному един-

«»
ству мысли и стиля... Андре Моруа писал по этому поводу: «Что касается стиля, то широко известно, как работал Флобер: ведь для него место каждого слова, музыкальное звучание фразы, выбор ритма были предметом долгих поисков и размышлений. Случалось, что он за три дня писал всего лишь страницу, а то и несколько строк. Равновесие его периодов было столь заботливо выверено, что достаточно было изменить всего лишь один звук, и оно нарушалось. Когда по некоторым соображениям, Флоберу потребовалось придумать новое название вместо фигурировавшего прежде в рукописи «Руанский журнал», он в полном отчаянии советовался с друзьями. Может быть, «Руанский прогресс»? Но тогда фраза приобретала слишком много согласных звуков, и это бы ее перегрузило. В конце концов писатель остановился на названии «Руанский светоч», оно отнюдь не вызывало в нем восторга, но зато музыкальный ритм фразы не нарушался... Флобер всю свою жизнь стремился к нечеловеческому совершенству. В «Госпоже Бовари» он его достиг».

Итак, «Госпожа Бовари». Роман, который создавался в течение 6 лет — с 1851 по 1856 годы — и с сюжетом которого Флобер слился в такой степени, что когда он в финале «отравил» главную героиню романа, то сам испытывал симптомы, характерные для отравления. Впрочем, Флобер как-то признался: «Эмма Бовари — это я». Дело в том, что за внешней простотой сюжета (провинциальный адюльтер) стояло восприятие Флобером драматического противоречия между человеческим стремлением к идеалу и уничтожающей идеал реальностью.

Сам Флобер писал: «Истинный сюжет «Госпожи Бовари» — это все растущий разрыв между реальными обстоятельствами и мечтой». Ведь любовные увлечения Эммы Бовари — это плод ее мечтаний о любви возвышенной.

А.Моруа писал: «Какова главная причина всех несчастий госпожи Бовари? Причина в том, что Эмма ждет от жизни не того, что жизнь может ей дать, но того, что сулят авторы романов, поэты, художники и

путешественники. Она верит в счастье, в необычайные страсти, в опьянение любовью, ибо эти слова, вычитанные в книгах, показались ей прекрасными».

Но... мечта возвышенна лишь до тех пор, пока она остается мечтой. Всякая попытка сблизить мечту с реальностью ведет во флюберовском мире лишь к осквернению мечты. Вновь вернемся к А.Моруа: «Эмма мечтает полюбить Тристана или Ланселота, а встречает она Родольфа, человека посредственного, затем Леона, который еще того хуже; в конце концов она попадает в лапы перекупщика Лере, в котором воплощена самая отвратительная действительность. Флобер наказывает свою героиню не столько за то, что она предавалась мечтам, сколько за то, что она *попыталась осуществить свои мечты*. До тех пор пока она только грезит о любовниках в духе Вальтера Скотта и о шикарных нарядах, она всего лишь поэт: она отталкивает отвратительного Лере, который воплощает самые низменные соблазны жизни. Но, едва она делает попытку сблизить мечту с реальностью, едва позволяет идеальному любовнику облечься в грубую оболочку, едва она решает заказать себе реальный плащ для воображаемого путешествия, она погибает, она попадает в руки Лере... Человеку дозволено боготворить священный покров, но тот, кто прикоснется к нему, погибнет».

И в самом деле, решившись претворить свою мечту в действительность, мадам Бовари становится игрушкой в руках вначале одного любовника, потом другого, разоряет своего ничего не знающего мужа — и в конце концов отравляется и в страшных муках, описанных Флобером очень натуралистично, умирает.

Такова кара за попытку окунуть прекрасную мечту в грязный омут жизни.

Но есть в романе еще один герой — аптекарь Оме, практикующий к тому же как лекарь. Ему не приходится связывать мечту с реальностью по той простой причине, что он стоит обеими ногами на земле, — это самодовольный буржуа, либерально мыслящий, ведущий активную общественную деятельность в мест-

ных масштабах, доморощенный публицист и философ, «которому везло исключительно во всем». И если образ Эммы Бовари выписан с симпатией и сочувствием («Эмма Бовари — это я»), то в повествование обо всем, что связано с Оме, вложено откровенное авторское презрение. Да и может ли Флобер не презирать тех, кто может быть счастлив, находясь по горло в грязи (а таковой была для Флобера вся реальная жизнь).

Ближе к финалу романа Флобер приводит Оме к нравственной деградации — и даже заставляет начать борьбу против бродящего в окрестностях слепого, которого Оме не сумел вылечить и который своими рассказами компрометировал набирающего клиентуру медика: «Он (т.е. Оме. — В.Р.) ненавидел слепого. Для спасения своей репутации он поставил себе задачу устранить его любой ценой и повел исподтишка против него кампанию, в которой ясно обозначились все хитроумие аптекаря и та подлость, до которой доходило его тщеславие. На протяжении полугода в «Руанском светоче» печатались такого рода заметки: «Все, кто держит путь в хлебобродные области Пикардии, наверное, видели на горе Буа-Гильом несчастного калеку с ужасной язвой на лице. Он ко всем пристаёт, всем надоедает, собирает с путешественников самую настоящую дань. Неужели у нас все еще длится мрачное средневековье, когда бродяги могли беспрепятственно заражать общественные места принесенными из крестовых походов проказой и золотухой?» Или: «Несмотря на законы против бродяжничества, окрестности наших больших городов все еще наводнены шайками нищих. Некоторые из них скитаются в одиночку, и это, может быть, как раз наиболее опасные. И куда только смотрят наши эдилы?»

Иногда Оме выдумывал целые происшествия: «Вчера на горе Буа-Гильом пугливая лошадь...» За этим следовал рассказ о том, как из-за слепого произошел несчастный случай.

В конце концов фармацевт добился, что слепого арестовали. Впрочем, его скоро выпустили. Нищий

взялся за свое, Оме — за свое. Это была ожесточенная борьба. Победил в ней фармацевт: его противника приговорили к пожизненному заключению в богадельне».

Впрочем, во флоберовском художественном мире это — естественная линия поведения для человека, стоящего обеими ногами на земле, для *хозяина жизни реальной*. И в самом конце романа Флобер преднамеренно «сталкивает» две сюжетные линии, параллельно повествуя то о страданиях семьи Бовари после смерти Эммы, то об очередных успехах Оме. Вот последние три абзаца романа:

«После распродажи имущества осталось двенадцать франков двадцать пять сантимов, которых мадемуазель Бовари хватило на то, чтобы доехать до бабушки. Старуха умерла в том же году, дедушку Руо разбил паралич, — Берту взяла к себе тетка. Она очень нуждается, так что девочке пришлось поступить на прядильную фабрику.

После смерти Бовари в Ионвиле сменилось уже три врача — их всех забил г-н Оме. Пациентов у него тьма. Власти смотрят на него сквозь пальцы, общественное мнение покрывает его.

Недавно он получил орден Почетного легиона».

Флобер испытывал страх по отношению ко всему грубо материальному, тем более — по отношению ко всякой физиологии. И тем не менее ревнивые блюстители нравственности усмотрели в «Госпоже Бовари» то, что мы теперь называем порнографией, и в 1856 году против Флобера было возбуждено уголовное дело — по обвинению в «оскорблении морали и религии». А прокурору даже показалось, что портрет Эммы Бовари «дышит сладострастием».

Флобер был оправдан — однако суд исправительной полиции (была и такая, оказывается) счел возможным в назидание дать своего рода рецензию: «Ввиду того, что не дозволено под предлогом изображения характера и местного колорита воспроизводить неподобающие факты, слова и жесты персонажей, которых писатель имел намерение нарисовать, и что подобный метод, приложенный к научным про-

изведениям, равно как и к художественным, привел бы к некоему *реализму*, являющемуся отрицанием красоты и добра, и, порождая творения, одинаково оскорбительные для взоров и ума, наносил бы постоянные оскорбления общественной морали и добрым нравам....»

XIX век был для Франции веком исключительно бурных революционных потрясений: наполеоновская диктатура, реставрация династии Бурбонов в 1815 году, революция 1830 года, уличные столкновения 1832, 1834, 1839 годов, революция 1848 года, правление Наполеона (Вторая Империя), многочисленные колониальные войны, война с Германией, пленение Наполеона III, переход к республике, Парижская коммуна, расправа с коммунарами, захват Парижа прусскими войсками, позорный для Франции мирный договор, Третья республика.

А впереди еще были потрясения первой мировой войны.

В результате всего этого любой парижанин мог в течение своей жизни, по крайней мере, несколько раз поучаствовать в уличных боях, быть убитым или стать убийцей — и все это без отрыва от домашнего очага и рабочего места.

Безусловно, эти события не могли совершенно не задеть Флобера. И вот уже в художественный мир романа «Воспитание чувств» (закончен в 1869 году) входит и предгрозовая атмосфера Парижа 1840-х годов, и революция 1848 года. Непосредственно описанием событий революции 1848 года занято всего лишь несколько страниц. Буквально несколькими сюжетными зарисовками Флобер передал именно французский колорит революции, связанный с тем, что уличные столкновения стали почти обыденной деталью уличного пейзажа. Вот «какой-то человек во фригийском колпаке и фуфайке» ссорится с женой, которая не пускает его на баррикаду: «Не приставай!.. Можешь и одна посидеть в привратничкой. Гражданин, я вас спрашиваю: правильно я делаю? Я все разы свой долг выполнял — и в тридцать втором,

и в тридцать четвертом, и в тридцать девятом! Сегодня дерутся! И я должен драться! Проваливай!»

Вот еще одна говорящая деталь: «Винные лавки были открыты; время от времени туда заходили выкурить трубку, выпить кружку пива, потом снова шли драться».

С чувством ужаса и омерзения описывается Флобером появление толпы в королевском дворце: «Внизу на троне сидел чернобородый пролетарий в расстегнутой рубашке, с лицом веселым и глупым, как у китайского болванчика. На возвышение поднимались и другие, чтобы тоже посидеть на троне. <...> Трон поднесли к окну и скинули вниз. <...> Всеми овладела неистовая радость, как будто исчезновение трона сулило безграничное счастье в будущем, и не столько из мести, сколько ради того, чтобы проявить свою власть, народ стал рвать занавески, бить, ломать зеркала, люстры, подсвечники, столы, стулья, табуреты, всякую мебель, уничтожая даже альбомы с рисунками и рабочие корзинки. Раз уж победили — надо позабавиться! Чернь насмешливо закутывалась в кружева и шали.

Всякий удовлетворял свою прихоть: одни танцевали, другие пели. В комнате королевы какая-то женщина мазала себе волосы помадой, за ширмой два игрока занялись картами... А безумие возрастало, звенели осколки фарфора и хрусталя — падая, они издавали такой же звук, как и клавиши гармоники.

Потом неистовство приняло более зловещую форму. Непристойное любопытство заставляло людей заглядывать во все уголки, открывать все ящики. Каторжники запускали руки в постели принцесс и валялись на них, вознаграждая себя за невозможность изнасиловать королевских дочерей. Какие-то мрачные личности безмолвно бродили по дворцу, стараясь что-нибудь украсть...

В передней, на куче одежды, стояла, как статуя Свободы, публичная девка, неподвижная, страшная, с вытаращенными глазами».

Такова для Флобера страшная реальность. Но на фоне этой истории развивается центральная сюжет-

ная линия романа, в основе которой — многолетняя платоническая любовь юриста Фредерика Моро к мадам Арну. И здесь вновь присутствует чисто «флоберовское» противопоставление *прекрасной мечты* — и отвратительной во всех своих проявлениях *реальности*. Мечта Фредерика Моро потому и возвышенна, что она *неосуществима*. Но вот последняя встреча Фредерика и мадам Арну. Теперь они могут быть вместе. Но ведь — таково убеждение Флобера — мечта остается прекрасной, пока не делается попытки окунуть ее в реальность. И вот во время последней встречи влюбленные принимают решение — расстаться навсегда. Фредерик — «чтобы не осквернить свой идеал»; госпожа Арну — по той же причине. Пусть прекрасная мечта так и остается прекрасной мечтой.

Удивительной стилиевой отточенностью обладает и роман Флобера «Саламбо» (1859—1862). Это роман в известной степени исторический: в качестве сюжетной основы взяты события карфагенской истории.

В процессе работы над «Саламбо» Флобер освоил богатейший исторический материал, даже ездил в Тунис, на территории которого ранее находился Карфаген. Только подготовка к работе над романом заняла у Флобера от 6 до 8 месяцев. Но для чего потребовалось Флоберу обращение к карфагенской истории? В одном из писем Флобера есть слова:

«Я собираюсь писать роман, где действие происходит за три столетия до Рождества Христова, ибо испытываю потребность отойти от современного мира, в который слишком много погружалось мое перо; к тому же мне в равной мере надоело как описывать его, так и смотреть на него». Итак, теперь Флобер пытается найти нечто возвышенно-романтическое в иной эпохе. И буквально потрясает мастерство Флобера при описании колорита эпохи.

Поистине не знает себе равных и флоберовское мастерство музыкального ритма: «Продолговатые отсветы пламени дрожали на медных панцирях. Блюда с инкрустацией из драгоценных камней сверкали

разноцветными огнями. Чаши с краями из выпуклых зеркал умножали увеличенные отражения предметов. Толпясь вокруг них, воины изумленно гляделись в зеркала и гримасничали, чтобы посмеяться. Они бросали друг в друга через столы табуреты из слоновой кости и золотые лопатки. Они пили вволю греческие вина, которые хранятся в бурдюках, вина Кампании, заключенные в амфоры, кантабрийское вино, которое привозят в бочках, и вина из ююбы, киннамона и лотоса».

Творческое наследие Флобера вообще не велико — да это и не удивительно при таком внимании к тому, чтобы каждая фраза была отточена до музыкального звучания, при том, что над каждым романом Флобер работал по несколько лет.

В конце жизни Флобер неоднократно встречался с И. С. Тургеневым, который, как известно, тоже был уникальным стилистом.

Умер Флобер в 1880 году.

Натурализм как литературное течение

Развитие реализма в европейской литературе XIX века шло параллельно другим «переломным» процессам в общественном сознании. В науке в соответствии с позитивистскими принципами оперирование абстрактными сущностями уступило место выявлению материальной первоосновы ранее загадочных явлений, связанных как с человеческой психикой, так и с функционированием общества. Это время, в частности, интенсивного развития психологии, на базе чего и стали возможными великие открытия Фрейда, сделанные в конце XIX — начале XX века. Открытия Дарвина, автоматически предполагали наличие какой-то материально выраженной и поддающейся познанию первоосновы мышления и поведения современного «Homo Sapiens». На пути к

постижению человеческой природы наука прошла и вульгарно-материалистическое толкование мысли как простого выделения человеческого организма, такого же как, например, желчь. Исследовались и возможные соответствия между какими-то особенностями внешности человека и его склонностью к определенным видам преступлений (знаменитая теория Ломброзо). Очень распространилось «трехфакторное» толкование тех или иных особенностей человеческого поведения:

- 1) наследственность,
- 2) среда, в которой сформировался человек,
- 3) момент, т.е. ситуация, в которой человеку объективно более выгодно то или иное поведение.

Действительно, эти факторы играют огромную роль в определении человеческого поведения — хотя, безусловно, *только к ним* человека свести невозможно. И полемика с европейскими позитивистами, в которую вступил Ф.М.Достоевский, как раз и определяется принципиальными различиями в оценке меры предопределенности тех или иных поступков человека внешними обстоятельствами и соответственно меры свободы выбора. Достоевский, впадая в другую крайность, вообще с ярко выраженным неприятием относился к истолкованию человеческого мышления и поведения наследственностью, средой, воспитанием, обстоятельствами и другими внешними по отношению к человеку факторами, так как считал, что подобное истолкование снимает с человека *личную нравственную ответственность*. Еще герой-рассказчик повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) (которого, конечно, нельзя полностью отождествить с автором), явно полемизируя со всякого рода научными толкованиями человеческой природы, произносит следующие слова: «Говорите вы, сама наука научит человека, что ни воли, ни каприза на самом-то деле у него и нет, да и никогда не бывало, а что он сам не более, как нечто вроде фортепьянной клавиши или органного штифтика, и что, сверх того, на свете есть еще законы природы; так что все, что он ни делает, делается вовсе не по его хотению, а само

собою, по законам природы. Следственно, эти законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет и жить ему будет чрезвычайно легко... Человек всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода... Свое собственное, вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная хоть бы до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту».

Напряженная полемика с природным и социальным детерминизмом в толковании человеческой природы присутствует и в «Преступлении и наказании», и в «Братьях Карамазовых». Родион Раскольников и Дмитрий Карамазов совершают поступки, прямо противоположные прогнозам либеральных юристов, готовых в художественном мире Достоевского оправдать все, что угодно, наследственностью, средой и обстоятельствами. Раскольников, повинувшись какой-то непознаваемой силе, добровольно принимает страдание — и эта же сила вначале отводит руку Дмитрия Карамазова, занесенную над отцом, а затем заставляет Дмитрия во искупление своих и чужих грехов делать все, чтобы попасть на каторгу. Для Достоевского всякий природный или социальный детерминизм символизируется сентенцией *«убил, но не виновен»*, в то время как только свободный человек может сказать о себе *«не убил, но виновен»*. Вообще в русской философии конца прошлого — начала нынешнего веков на достаточно широком срезе отразилось неприятие всякого обусловления человеческого поведения или мышления наследственностью, средой, обстоятельствами и иными сковывающими свободный выбор факторами. Н.Бердяев, например, в своей книге «Духовный кризис интеллигенции» проводит очень четкий водораздел: «Есть два мироощущения: в основе одного лежит чувство обиды, в основе другого — чувство вины, им соответствующи

разные философии... Только свободный человек может чувствовать себя виновным, только сознавший вину обращается к глубочайшей своей свободе. *Философия вины* и есть философия сынов Божьих, свободных существ. *Философия обиды* есть философия рабов, сынов природной необходимости».

Так где же Истина? Очевидно, Истина — на стыке этих двух взглядов на человека. Да, история показала — и наследственность влияет на психику человека и соответственно на его поведение в жизни, и обстоятельства, в которых он формируется, и обстоятельства, в которых выгодно делать одно и невыгодно делать другое. И в то же время в рамках этой несвободы перед человеком открывается более или менее широкий нравственный выбор, и в диапазоне этого выбора не все может достаточно достоверно вычислено и запрограммировано.

Развитие научного подхода к человеку сопровождалось и развитием научного подхода к обществу, к достоверному выявлению (по возможности — при минимальном количестве фантазии) тех или иных объективных законов общественного развития.

Параллельно накоплению «позитивного знания» об обществе и человеке эволюционировала и литературная традиция. В европейской литературе во 2-й половине XIX века стала очень продуктивной традиция *натурализма*, т.е. максимально объективного, свободного от авторских симпатий и антипатий освоения действительности на разных ее срезах. Натуралистическая литература по средствам достижения этих целей сближала себя с наукой, являясь в какой-то степени даже заменителем только формирующейся социологии, социальной психологии и т.д.: многие «натуралистические» романы в настоящее время представляют интерес прежде всего как социологические или социально-психологические трактаты.

Одним из наиболее выдающихся писателей натуралистического направления был Эмиль Золя.

Эмиль Золя (1840—1902)

Эмиль Золя в молодости успел повидать жизнь на самых разных ее срезах. Родился он в семье инженера, но, рано лишившись отца, долгое время влачил жалкое существование, порой голодал, жил случайными заработками: работал то в парижских доках, то в качестве упаковщика в издательстве. И, став писателем, Золя видел свою основную цель прежде всего в том, чтобы возможно более широко и объективно, фактически научно, осветить действительность, которая отразилась в его многочисленных романах. Золя как бы говорит читателю: вот она, жизнь, в самых разных ее проявлениях; мое дело — показать эту жизнь возможно более правдиво, а уж мои симпатии и антипатии — на втором плане.

Золя был очень плодовитым писателем. Практически нет такой сферы, в которую не вторглось бы перо писателя: в его романе «Жерминаль» мы видим жизнь шахтерского поселка, в «Нана» — жизнь парижских увеселительных заведений, в «Проступке аббата Дюпре» мы видим жизнь духовенства, в «Чреве Парижа» — жизнь буржуазии, в «Разгроме» — жизнь военных, в «Земле» — жизнь крестьянства. И через многочисленные романы Э.Золя проходит идея практически полной обусловленности человеческого поведения наследственностью, средой и обстоятельствами. И в этом плане исключительно представительен роман Э.Золя «Жерминаль».

«Жерминаль» — это развернутое описание жизни шахтерского поселка под названием Двести Сорок на протяжении достаточно длительного времени сквозь призму все той же трехзвенной системы: наследственность, среда, обстоятельства. Итак, мы видим жизнь относительно цивилизованной шахты, хозяева которой вполне порядочные люди. Здесь люди и пенсию по старости получают и еще недовольны бывают, если отправляют их на пенсию слишком

рано. Здесь и пособия по случаю увечья выдаются, и следит начальство за безопасностью рабочих. Да и селят людей в дома, мало чем отличающиеся от современных типовых квартир, — несколько комнат на семью. В общем не какая-то средневековая каменоломня перед нами — обычная французская шахта, на которую еще не так просто устроиться. И вот в художественном мире романа очень отчетливо обрисован процесс массового вырождения населения поселка — от поколения к поколению; вырождения и интеллектуального, и физического, и морального. Да и как не быть вырождению, если родословная большинства из шахтеров сродни родословной 58-летнего *долгожителя* по прозвищу Бессмертный: «Его дед, Гильом Маэ, пятнадцатилетним парнишкой нашел в Рекильере жирный уголь, там-то Компания и заложила свою первую, теперь уже заброшенную шахту — неподалеку от сахарного завода Фовеля. Всему краю известно, кто открыл этот пласт, — недаром же его прозвали Гильомов пласт — по имени деда. Возчик не знал этого деда — говорят, был рослый, сильный человек, умер своей смертью в шестьдесят лет. Отец, Никола Маэ, по прозвищу Рыжий, до сорока лет не дожил, погиб при проходке в Вореиской шахте — произошел обвал, и отца прямо в лепешку сплющило; раздробила земля его кости, выпила кровь. Двое его дядьев и три брата там же головы сложили. А сам он, Венсен Маэ, вышел оттуда цел и почти невредим — только ноги плохо ходят. Не зря его считают счастливчиком. Так оно и шло... И отцы, и дети — все углекопы. Теперь его сын, Туссен Маэ, и все внуки, и вся родня надрывается... Сто шесть лет рубят уголь». Сто шесть лет, несколько поколений. И каждое поколение — все меньше напоминает поколение людей. Последние поколения способны уже только выполнять какие-то операции на работе — и отдыхать после работы. Практически все человеческие чувства находятся у обитателей этого поселка на грани полной атрофии. Даже чувство стыда. Во всяком случае тот факт, что «интимная жизнь каждого была всем известна досконально, даже

детям», уже никого здесь не смущал. Родительские чувства? «Намерение убрать женщин с подземных работ обычно вызывало негодование углекопов: для них важно было пристроить своих дочерей на работу, а вопросы морали и гигиены их не слишком беспокоили». Да и чего другого можно ожидать при *такой* наследственности и в обстоятельствах, когда каждый знает — в любой момент его может подстеречь гибель, когда дожить до пенсии — практически нереально, когда обстоятельства заставляют человека заботиться в каждый конкретный момент только о том, чтобы сносно прожить сегодняшний день? (А ведь ощущение времени не может не влиять на менталитет — одно дело, если есть возможность осознанно тянуть нить своей жизни, воспринимая каждый конкретный момент как связующее звено *между прошлым и будущим*, и другое дело, если обстоятельства заставляют человека жить лишь ощущениями *данного момента* — не опираясь на прошлое и не заглядывая в будущее). И не случайно параллельно описанию жизни людей в романе происходит и описание жизни рудничных лошадей, среди которых тоже есть как бы своя иерархия — по опыту работы, по трудовым навыкам. Вот лошадь-ветеран с говорящей кличкой Боевая: «Лошадь носила кличку Боевая и была старше всех лошадей в шахте — уже десять лет она работала под землей, десять лет она жила в этой яме, занимала в конюшне все тот же угол, пробегала рысцой все тот же путь по черным галереям, никогда не видя дневного света. Откормленная, с лоснистой белой шерстью, очень смиренная, она, казалось, благоразумно примирилась со своей участью и была довольна, что укрыта здесь от несчастий, царящих вверху, на земле. Она так обжилаась в штреке, в котором работала, что головой отворяла вентиляционные двери, сгибала шею, чтобы не ушибиться, когда проходила под нависшей кровлей. Вероятно, она считала перегоны, потому что, пробежав установленное их число, не желала идти дальше, и приходилось отводить ее к кормушке. С годами ее глаза, зоркие в темноте, как у кошки, порой завола-

квивала грусть. Быть может, в смутных своих мечтаниях она вспоминала место, где родилась... И что-то яркое горело там вверху, что-то похожее на огромную лампу, но что именно — она не могла вспомнить: в памяти животных образы расплывчаты: расставив свои старые дрожащие ноги, она стояла, понунив голову, и тщательно пыталась вспомнить солнце». Мне, например, этот образ кажется очень символичным. И смерть лошадь-ветеран Боевая принимает вместе с людьми: русским революционером-анархистом по фамилии Суварин организован обвал шахты, и вот теперь на заваленных людей со всех сторон медленно надвигается земля, а снизу на них постепенно надвигается еще и вода. И это — много дней. Золя удивительно натуралистично изобразил процесс медленного высасывания жизни из людей (лошадь земля всосала первой), медленного смыкания земли, сгущения воздуха, загаживания воды, используемой для питья, — и медленного умирания людей. Таков финал романа.

Золя всегда ставила в недоумение способность вроде бы нежестокости в обычных ситуациях человека быть в других условиях исключительно жестоким. И вот в «Жерминале» прослеживается механизм развития массового психоза, когда недовольство рабочих невыгодным для них нововведением в систему оплаты перерастает вначале в мирную забастовку, а затем — в поход обезумевших женщин к хлебной лавке и в надругательство над трупом погибшего при попытке бежать лавочника. И это те самые женщины, в исключительной доброте которых до самого конца были убеждены хозяева, да они и действительно в массе своей еще накануне не могли бы помыслить о том, на что они способны.

Вообще в художественном мире романа Золя «Жерминаль» звериная жестокость порой предстает как нечто, не зависящее от разумной воли самого человека, как нечто, совершаемое под воздействием каких-то неосознаваемых сил, совершенно бессознательно: в этом плане романист Золя в какой-то мере предвосхитил открытие Фрейдом огромного слоя

подсознательного, звериного в человеке: «ad» — «оно». Вот старик Бессмертный — «за долгую свою жизнь он спас от смерти не меньше десяти товарищей, ради других шел навстречу опасности при взрывах рудничного газа и обвалах». Но когда дважды в его жизни рядом с ним оказывается дочь акционера Грегуара, красивая и, что самое главное, всем своим видом напоминающая об иной, более счастливой жизни девушка, то оба раза старик Бессмертный совершенно инстинктивно начинает ее душить. Один раз — когда трагический исход казался уже неизбежным — его оттаскивают; второй раз — в ситуации, когда это меньше всего можно было ожидать — совершается убийство. «Такое зверское преступление немощного старика было просто непостижимым: ведь он всю жизнь прожил так честно, был таким славным и покорным тружеником, чуждался новых взглядов. Какие же давние обиды, неведомые ему самому, накопившиеся где-то в тайниках его существа, постепенно ожесточавшие его, как отравы, бросились ему в голову? Самый ужас этого убийства наводил на мысль, что оно совершено бессознательно, — это было преступление сумасшедшего». И Золя сам испытывает ужас перед бездной, скрытой в человеке.

Подробное, во всех деталях, исследование человеческой природы присутствует и в художественном мире романа Э.Золя с символическим названием «Человек-зверь». Сам текст романа словно бы расшифровывает глубинный смысл этого названия. «Человек-зверь» в данном случае — это вовсе не зверь в человеческом обличье, но это *одновременно и человек, и зверь*. Вообще считается, что художественному произведению противопоказано «научное» содержание и что исследование чего бы то ни было — хотя бы и человеческой природы — может быть достоянием только науки. На этот счет возможны разные мнения — но Э.Золя стремился совместить такие действительно с трудом совместимые вещи, как художественность — и строгую системность научного описания.

В романе «Человек-зверь» присутствует несколько относительно самостоятельных сюжетных линий, лишь иногда соприкасающихся друг с другом. И в процессе развертывания каждой из этих линий одновременно происходит «самораскрытие» человеческой природы в многообразии ее конкретных проявлений. На этом пути Золя порой явно опирается на творческое наследие Достоевского — вообще известно, что Золя с восхищением относился к Достоевскому и в особенности к его роману «Преступление и наказание». И не случайно некоторые герои «Человека-зверя» оказываются в ситуациях, вызывающих прямые ассоциации с ситуациями в романах Достоевского. Например, явно продолжая линию Достоевского, Золя исследует влияние однажды совершенного преступления на душу преступника. Железнодорожный инженер из «Человека-зверя», Рубо, разумеется, по складу своей души очень мало похож на Раскольникова из «Преступления и наказания». Объединяет их, наверное, единственная (но для Золя очень существенная!) общность, которую можно назвать «общностью отсутствия». И Рубо из романа Золя, и Раскольников из романа Достоевского — по природе своей не убийцы; обоих подтолкнули к убийству причины пусть совершенно разные, но лежащие за пределами их природной предрасположенности (в одном случае — преступная «теория»; в другом случае — великий гнев, обращенный на будущую жертву убийства, старика Гранморена, когда в подсознании Рубо вдруг возникло предощущение «неотвратимости убийства»). Однако Золя вслед за Достоевским признает, что преступление (пусть даже безнаказанное с точки зрения ответственности перед внешним миром) не может пройти бесследно для души самого убийцы. И Рубо, который мстил за поругание горячо им любимой юной жены — Северины — вдруг почувствовал, что после убийства он уже не сможет быть прежним, что даже между ним и Севериной (которая была соучастницей его преступления) пролегла после этого убийства незримая пропасть, которая со временем становилась все более

непреодолимой. И в конце концов вдруг обнаружилась страшная данность: «В Рубо происходил быстрый распад, словно бы преступление отравило ему кровь и разлагало его». Закономерный итог этого распада — вдруг обнаруженные Севериной «вылазки» Рубо в тайничок под паркетом, где много лет хранились взятые у убитого старика Гранморена с целью маскировки ценные вещи. Теперь Рубо начал пользоваться вещами убитого! Перерождение свершилось!

Разумеется, влияние преступления на последующую жизнь у Рубо из романа Золя было иным, чем у Раскольникова из романа Достоевского, однако примечательно само стремление Золя вслед за Достоевским проследить связь между однажды совершенным преступлением — и последующими процессами, происходящими в душе преступника.

Присутствует в романе «Человек-зверь» и ярко выраженный элемент полемики с Достоевским — причем именно по вопросам, связанным с человеческой природой вообще и с теми ее составляющими, которые могут подталкивать человека к тем или иным поступкам в частности, Достоевскому присущ своего рода «антирационализм» — человеческий разум, в его интерпретации, не способен стать серьезным препятствием на пути звериного в человеке, но, напротив, может лишь вступив в союз с этим звериным началом, оправдать преступление — и даже лечь в его основу. Можно вспомнить в связи с этим Раскольникова из романа «Преступление и наказание» — ведь в конечном счете его преступление порождено прежде всего его «теорией», которая на логическом уровне так до самого конца и не опровергается. А удерживает героев Достоевского от злодеяния, либо же ведет их к покаянию и искуплению сила внесознательная, сила, словно бы не зависящая от разумной воли этих людей, словно бы осеняющая извне сила веры и любви.

Мир героев Золя более прост и объясним: в этом мире фундамент человеческой жестокости и связанных с ней преступлений — это прежде всего звериное,

инстинктивное, атактистическое, доставшееся человеку от его далеких предков и до сих пор не побежденное до конца начало, в то время как разум и связанная с ним разумная воля человека — это едва ли не единственные сдерживающие начала, которые в конце концов и могут противостоять бездне звериного. Это — «возмущенный голос цивилизованного человека»; «незыблемые правила, переходящие из поколения в поколение: «убивать нельзя».

А.Лану приводит сопоставление между «Преступлением и наказанием» и «Человеком-зверем», проведенное Марком Бернаром: «Показать отличие, существующее между Достоевским и Золя, можно лучше всего, сравнив романы «Преступление и наказание» и «Человек-зверь». Раскольников убивает из метафизических побуждений, его драма — это драма греха и искупления этого греха любой ценой, пусть даже ценой наказания. В «Человеке-звере» царят одни лишь животные инстинкты». Очевидно, с этим утверждением можно согласиться лишь в той части, в какой речь здесь идет о метафизическом характере преступления Раскольникова (в основе — идея) и об отсутствии подобного рода мотивов у преступлений, совершаемых героями Золя. Но с тем, что в художественном мире «Человека-зверя» Золя «царят одни лишь животные инстинкты», согласиться трудно. Золя как раз стремится показать во всем многообразии вариантов в прямом смысле этого слова героическую борьбу человека со зверем, разума и совести — с диким, звериным подсознанием.

Особенно ярко иллюстрирует эту борьбу судьба молодого машиниста Жака — человека с сознанием культурного европейца конца XIX века и с постоянно грозящими выйти из повиновения руками зверя: «Жак испытывал такой страх перед своими руками, что еще дальше засунул их под себя, — он чувствовал, что они шевелятся, бунтуют, непокорные его воле. Неужели они выйдут у него из повиновения? Эти руки принадлежали когда-то другому, они достались ему от одного из предков, обитавшего в те времена, когда человек в лесной глуши душил живот-

ных». Этот Жак — это и есть тот самый «человек-зверь», то есть *и человек, и зверь одновременно*. И его борьба со зверем в себе самом достойна восхищения: он, зная, на что способен, принимает решение никогда не жениться, выбирает работу, где возможность стать убийцей сведена почти к нулю (ведь в кабине паровоза, кроме кочегара, он ни с кем не общается), отказывается от повышений по службе: «Он знал, что никогда не женится, впереди его ждал только один удел — мчаться в одиночество, все мчаться и мчаться без перерыва». Его не озаряет никакая высшая сила — он сдерживает себя сам, нисимовсрпным усилием столь недооцениваемой Достоевским разумной воли.

Полемика с Достоевским присутствует в романе Золя и в части признания чистой идеи силой, способной лечь в основу злодеяния. Золя считал, что разум может лишь помочь оправдать перед своей совестью злодеяние, к которому подталкивает звериный инстинкт, — и все! Только *мысль*, с точки зрения Золя, никогда не может быть *первопричиной* злодеяния. В этом плане очень представительна «экспериментальная» ситуация из «Человека-зверя». В период временного «исцеления» от звериной страсти Жак влюбляется в жену Рубо Северину — и она подталкивает его к убийству своего вконец уже деградировавшего мужа. И Жак начинает внутренне готовить себя к этому убийству, подбирая аргументы, вызывающие очень прямые ассоциации с теми аргументами, которыми обосновывал грядущее убийство старухи-процентщицы Раскольников. Что это за аргументы? Во-первых, Рубо убеждал себя в том, что однажды совершенное «правильное» убийство окончательно излечит его от дикой страсти и сделает невозможным в будущем убийство ничем не оправданное. Во-вторых, он вспоминает о деньгах Рубо, которые можно было бы с толком использовать (можно вспомнить в этой связи о вожделенных деньгах старухи-процентщицы). В-третьих — речь же идет, как и у Достоевского, о «крови по совести» — Жак всячески варьирует в своем сознании идею «ущербности» Рубо, которая как бы заранее оправдывает грядущее пре-

«
ступление (можно вспомнить о многократно подчеркиваемой «ущербности» старухи-процентщицы в художественном мире «Преступления и наказания»). Наконец, Жак выходит чуть ли не к глобальным обобщениям, выводит своего рода «закон жизни», согласно которому в человеческом обществе, как и в стае волков, побеждает всегда сильнейший и свирепейший (но ведь и Раскольников выводит своего рода «закон жизни», согласно которому люди делятся изначально на два разряда — на «тварь дрожащую» и на «властелинов», имеющих право на «кровь по совести»). Однако если Раскольников, движимый прежде всего идеей, убивает, то Жак в последний момент вдруг чувствует, что «он не убьет, он не может убить беззащитного человека! Одних доводов рассудка для убийства мало, только свирепый инстинкт может заставить человека наброситься на свою жертву, только жажда крови или неистовая страсть могут толкнуть его на преступление».

Итак, Золя словно бы *реабilitирует* человеческий разум, более того — в прямом смысле этого слова воспекает его очеловечивающую миссию. И очень примечательна в этом смысле финальная сцена, в которой вдруг появляется «поезд-зверь», воинский эшелон, который словно бы потерял разум, ибо во время внезапно начавшейся драки машинист (тот самый Жак) и кочегар увлекли друг друга под колеса. Потерявшие вдруг разум люди оставили на произвол судьбы потерявший разум поезд (ибо они сами были разумом этого поезда): «На паровозе не было ни машиниста, ни кочегара, а из вагонов, предназначенных для перевозки скота, неслись осипшие голоса солдат, оравших патриотические песни». Поезду «и дела не было до тех, кого он давил на пути! Что ему до пролитой крови, ведь, вопреки всему, он рвался к будущему! Никем не ведомый, как ослепший и оглохший конь, брошенный в минуту смертельной опасности, он несея и несея вперед, везя пушечное мясо — пьяных, ошалевших от усталости солдат, которые хрипло орали песни». Этот поезд, сопоставляемый писателем с «обезумевшим животным», оли-

цетворяет вышедшее из-под власти разума человеческое тело, которое на своем безумном пути способно принести неисчислимые беды другим и в конечном счете уничтожить самое себя. В финале романа Золя это обезумевшее тело становится многоликим, разрастаясь до космических масштабов. В вагонах обезумевшего поезда, брошенного обезумевшими машинистом и кочегаром, сидят обезумевшие от спиртного и усталости солдаты, которых везут в безумный мир только что начавшейся войны. Таков исключительно символический финал романа.

Золя проявил себя не только как великий писатель, но и как великий гражданин, великий гуманист, борец за права гонимых. Всемирно известным его сделали не только его романы, но и его поведение во время так называемого «дела Дрейфуса».

В 1894 году у представителя одного из иностранных государств был перехвачен секретный документ французского военного министерства. Вскоре на основании некоторых подозрений по обвинению в передаче этого документа, то есть в государственной измене, был арестован офицер генерального штаба капитан Дрейфус, еврей по национальности. Следствие по делу ведет майор дю Пати де Клам — человек с болезненно обостренным воображением, который, в частности, во время следствия проводил спиритические сеансы, советовался с духами и считал, что на лице обвиняемого можно увидеть отпечаток его преступления. В качестве улики использовалось даже знание Дрейфусом иностранных языков. В общем, что конкретно этому следователю советовали духи — судить можно лишь по тому, что дело Дрейфуса в рекордно короткие сроки было передано в суд, и Дрейфус был осужден к публичной церемонии лишения чина и воинской чести и к пожизненному заключению в крепости. Но три года спустя, в 1897 году, вдруг открылись обстоятельства, уличающие в передаче документа другого человека — графа Эстергази. Но изменение уже вынесенного приговора, безусловно, не могло не бросить тень и на первый суд, вынесший приговор, и на достаточно влиятельных

лиц из высших французских военных кругов, причастных к неправоудному рассмотрению дела. Кроме того, дело Дрейфуса было использовано достаточно влиятельными кругами для разжигания во Франции национальной и религиозной нетерпимости и в конечном счете — для удушения только нарождающейся демократии: ведь один из наиболее очевидных признаков государственного тоталитаризма — это законодательно оформленное или фактически поощряемое властями деление граждан на «первосортных» и «непервосортных» (именно это деление стало позже краеугольным камнем нацистской идеологии и политики). Дело Дрейфуса и так всколыхнуло в достаточно широких кругах взрыв антисемитизма (во Франции по своему общественному резонансу оно чем-то напоминало «дело врачей» у нас). И реакционные политические силы были заинтересованы в том, чтобы разгоревшийся пожар не затухал. В общем, вокруг имени Дрейфуса сплелось такое количество политических и служебных интересов (для одних важно было нажить политический капитал, для других — уйти от ответа за причастность к неправоудному рассмотрению дела), что в конце концов граф Эстергази был в пожарном порядке при закрытых дверях оправдан, а люди, выступившие в защиту Дрейфуса, стали преследоваться — вплоть до увольнения со службы под нелепыми предлогами. Вдохновители дела Дрейфуса действовали откровенно цинично. Известно, что когда майор Пикар, разбиравшийся в деле Дрейфуса по долгу службы, заявил специальному представителю начальника Генерального штаба генералу Гонзу о том, что Дрейфус невиновен, — он услышал в ответ «успокаивающие» слова: «Если вы будете молчать, никто не узнает этого».

И тогда в дело вмешивается Эмиль Золя. И вот парижская газета «Орор» печатает открытое «Письмо президенту Французской Республики», написанное Эмилем Золя. Заглавие у этого письма «Я обвиняю». В этом письме в концентрированной форме передается существо дела Дрейфуса — после чего

поименно перечислялись люди и организации, причастные к вынесению неправоудного приговора.

«Я обвиняю полковника дю Пати де Клама в том, что...»

«Я обвиняю генерала Мерсье в том, что...»

«Я обвиняю генерала Буадефра и генерала Гонза в том, что...»

«Я обвиняю генерала Пелье и полковника Равари в том, что...»

«Я обвиняю трех экспертов, господ Бельмоа, Варикара и Конари в том, что...»

«Я обвиняю военное министерство в том, что...»

А затем, выступив с этим безрассудно смелым обращением, Золя отдает в руки правосудия самого себя: «И я знаю, что, выступая с этими обвинениями, я нарушаю статьи 30 и 31 закона о печати от 29 июля 1881 г., карающего диффамацию (т.е. — печатную дискредитацию, хотя бы и на основе действительных сведений. — В.Р.). Я добровольно подчиняюсь этому». Тогда же в газете «Фигаро» было опубликовано и «Письмо к Франции», тоже написанное Эмилем Золя. В этом «Письме» разоблачаются политические круги, стоящие за делом Дрейфуса, а также моделируется вариант удушения демократии на волне этого «дела»: «Франция, не будь так доверчива, так ты дойдешь до диктатуры! И еще, знаешь ли ты, куда ты идешь? Ты снова возвращаешься к прошедшему, к тому нетерпимому теократическому прошедшему, против которого боролись твои лучшие сыны и, желая окончательно сгубить его, охотно жертвовали своей мыслью и кровью. В настоящее время тактика антисемитизма очень проста. Напрасно старался католицизм подействовать на народ, создавая для этой цели рабочие ассоциации и увеличивая паломничество, — ему уже не удавалось больше покорить его себе и вернуть к старому порядку. И теперь сами обстоятельства содействовали тому, чтобы снова разжечь в народе прежнюю ненависть к евреям, его отравляют этим фанатизмом, который появляется на улицах с криком: «Долой евреев! Смерть евреям!» Какое торжество, если было бы возможно создать

религиозную войну. Положим, народ по-прежнему не заблуждается. Но разве восстановление средневековой нетерпимости и сжигание евреев в общественных местах не есть возвращение к первоначальной нетерпимости?

Итак, отравы найдена! И когда превратят французский народ в фанатика и палача, когда вырвут из сердца его великодушие, его любовь к человеческим правам, завоеванным с таким трудом, тогда уже предоставят господа Богу сделать остальное.

И некоторые имеют дерзость отрицать эту клерикальную реакцию. Но она замечается всюду — в политике, в искусстве, в прессе, на улице! Сегодня преследуют евреев, завтра дойдет очередь до протестантов. В деревнях это уже началось. Республика переполнена реакционерами всех родов. Они обожают ее какой-то страшной любовью и целуют с намерением задушить. Со всех сторон говорят, что идея свободы окончательно падает...»

А.Лану сравнивает в этой связи выступления Золя в защиту Дрейфуса с выступлениями Вольтера в защиту Каласов — как известно, еще Вольтер в своем «Трактате о веротерпимости по поводу смерти Жана Каласа» предупреждал Францию о той страшной опасности, которая ей грозила в случае окончательного торжества религиозной нетерпимости, столь ярко проявившейся в деле Каласов. Эмиль Золя также увидел в деле Дрейфуса и бушующих вокруг него страстях не только беду отдельного человека — но беду целой страны, ибо сама возможность творящего на государственном уровне произвола в отношении отдельного человека — это симптом опасного заболевания страны в целом. Там, где уже безнаказанно поправаны права хотя бы одного конкретного человека — точно так же могут быть поправаны права любого другого человека. Золя предвидел эту опасность.

Эмиль Золя знал, на что шел. Ведь он осмелился поднять голос против всемогущего военного министерства. Как он и ожидал, он был привлечен к суду по обвинению в диффамации — и приговорен к одному

году тюремного заключения и трем тысячам долларов штрафа; спасаясь от тюрьмы, он вынужден был покинуть Францию (незадолго до гибели ему удастся вернуться на родину) и вскоре, в 1902 году, он насмерть угорит вследствие засорения дымохода. Но едва ли не самым тяжким испытанием стало для Золя народное осуждение. Да, в стране, расколовшейся на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров», для «дрейфусаров» имя Золя стало в прямом смысле этого слова знаменем. Но, увы, психоз национальной нетерпимости, вызванный к жизни делом Дрейфуса, охватил тогда значительную часть народа, и ненависть к Дрейфусу, доходящая до того, что, например, одна великосветская дама изрекла: «Хорошо бы, чтоб Дрейфус оказался невиновным, — тем сильнее будут его страдания», а в одном из городов возбужденная толпа потребовала изгнания со службы почтового чиновника с роковой фамилией Дрейфус, автоматически распространилась в сознании «антидрейфусаров» и на Золя. Но ведь проклинаящие Золя «антидрейфусары» не были неизвестно откуда взявшимися злодеями. Это были добропорядочные граждане родной для Золя и любимой им Франции, порой преданные читатели произведений самого Золя, порой — хорошие знакомые, приятели и даже друзья писателя. Золя не мог ненавидеть этих людей или со спокойным сердцем принимать их ненависть. А они его — ненавидели. Студенты распевали на парижских улицах: «Смерть Золя! Смерть Золя!» Во время суда над Золя бульварная печать публиковала списки присяжных и их адреса — на случай оправдательного приговора; в библиотеках воинских частей начинается подготовка к сожжению книг Золя. Имя Золя походя оплевывается даже на рекламных плакатах:

Золя судом народа осужден,
И вот сидит в зловонной бочке он.
Весь в нечистотах, он противен свету.
Лишь мыло «Конго» грязь отмоем эту.

И тем не менее Золя решился встать на защиту растоптанного человека — во имя самого этого человека и во имя свободной Франции. И в конечном счете писатель вошел в историю мировой культуры не только своими произведениями, но и своим гражданским подвигом. И именно в связи с делом Дрейфуса Марк Твен посвятил Золя исполненные огромного уважения слова: «Духовные и военные школы могут выпекать в год миллион подлецов, лицемеров, подхалимов и им подобных. Но нужно пять веков, чтобы создать одну Жанну д'Арк или одного Золя».

Ги де Мопассан (1850—1893)

Мопассан — это писатель необычной судьбы. Из 43 прожитых лет активной литературной деятельности Мопассан посвятил только 10 — с 1880 по 1890 годы: и за это время писатель успел создать 29 томов романов и новелл — почти по три тома в год. Последние три тома Мопассан писал будучи больным — его настигло тяжкое психическое заболевание, которое проявлялось и в элементах мании величия, и в тяготении к самоубийству; умер он в одной из клиник в полусознательном состоянии. Но 10 лет его творческой жизни вошли в историю мировой литературы; интересно, что творчество Мопассана с самого начала нашло отклик в русской культурной традиции, а предисловие к его сочинениям, изданным в России в 1894 году, писал не кто иной как Л.Н.Толстой. Если говорить о времени более к нам близком, — можно вспомнить замечательную новеллу И.Бабеля «Ги де Мопассан».

В литературной жизни Мопассан был в значительной степени учеником Флобера. Флобер восхищался возможностями Мопассана и предчувствовал, что как только Мопассан найдет свой путь, он «будет производить свои новеллы, как яблоня — яблоки». Мопассан в свою очередь с удивительным почтением

относился к Флоберу — через некоторое время после смерти Флобера Мопассан пишет: «Я постоянно думаю о моем бедном Флобере и говорю себе, что готов был бы умереть, если бы был уверен, что кто-нибудь так же непрестанно думает обо мне». Подобные взаимно почтительные отношения Мопассана с Флобером вызывают тем большее удивление, что взгляды Флобера и Мопассана на жизнь и на место писателя в этой жизни были абсолютно разными. Для Флобера подлинный художник — это обитатель «башни из слоновой кости», насколько это возможно изолировавший себя от грубой реальности, совершенно свободный от денежных расчетов и являющийся своего рода жрецом. Мопассан же — это человек абсолютно земной, устремленный в первую очередь не к Идеалу — но к реальной жизни реальных людей. Это был человек, мягко говоря, равнодушный к женщинам, что очень отчетливо отразилось в его творчестве: многие литературоведы, в том числе Андре Моруа, проводят достаточно интересные параллели между любовными романами мопассановских героев и биографией самого писателя (особенно в этом плане показателен роман Мопассана «Сильна как смерть» — роман о любви). Да и на свое творчество Мопассан, в отличие от Флобера, смотрел во многом как на ремесло, дающее славу и деньги (что в значительной степени роднило Мопассана с Бальзаком): по воспоминаниям, «он приезжал из Этрета с рукописью под мышкой, словно кошуанский фермер на рынок в Годервиль с корзиной, из которой торчала голова гуся». Наконец, Мопассан отнюдь не уделял внимание такой отточенности формы, как Флобер. Да и в общей эрудиции Мопассан заметно уступал Флоберу. Андре Моруа писал о Мопассане: «Читает он немного. У него нет той огромной удивительной эрудиции, которая есть у Флобера, но он поражает последнего своими способностями». Итак Флобер и Мопассан — удивительно разные люди, но сближал их талант и уважение к таланту в другом. Впрочем, Флобер умер в самом начале того десятилетия, которое для Мопас-

сана было десятилетием литературного расцвета, — в 1880 году.

Герои романов и новелл Мопассана — это тоже люди исключительно земные, подверженные земным слабостям, живущие скорее плотью, а не духом, стремящиеся к наслаждению жизнью — и эти герои описываются Мопассаном с симпатией и любовью, в чем упрекал Мопассана Л.Н.Толстой, который в последние десятилетия стал исключительно требователен к людям. Мопассан же до определенного момента был уверен в наличии в этих самых «слабых» людях той внутренней нравственной силы, которая в критические моменты позволила бы им остаться людьми.

Вот одна из самых ранних новелл Мопассана — «Мадемуазель Фифи». Идет франко-прусская война. В замке графа д'Ювиля обосновались прусские офицеры, которые в этом замке очень весело проводят время, наблюдая за цирковыми проделками своего однополчанина, прозванного за свои дамские манеры «Мадемуазель Фифи»: проделки эти состоят в уничтожении разного рода художественных полотен, а также в «закладывании мины», то есть горсти пороха и подожженной палочки, в разного рода антикварные сервизы. И окрестное население все это терпит — все боятся. Местный кюре «беспрекословно взял на постой и кормил прусских солдат. Он даже не раз принимал приглашение распить бутылочку бордо или пива с вражеским командиром, а тот часто пользовался его благосклонным посредничеством». Что уж говорить об обитательницах местного увеселительного заведения, которые за плату сносят от прусских офицеров любые издевательства. Все хотят жить — и жить, насколько это возможно, благополучно. Но есть практически у каждого из героев мопассановской новеллы в душе какая-то граница, которую они не могут перешагнуть ни при каких условиях, какая-то святыня, которая не может быть отдана на поругание. Кюре как человек признал над собой власть прусских офицеров. Как человек — но не как священник. Одного не мог добиться прусский командир — он «не мог добиться, чтобы церковный

колокол зазвонил хоть раз. Кюре скорее пошел бы на расстрел. В этом выражался его протест против оккупации, беззлобный, молчаливый протест, единственный, по его словам, вид протеста, подобающий священнику, чье орудие — кротость, а не кровь».

Покорно сносит все издевательства над собой со стороны подпоручика Мадемуазель Фифи обительница «заведения» по имени Рашель. Когда один из офицеров призывает выпить за победу над Францией — Рашель решается на протест, но через какое-то время в страхе затихает. Но когда Мадемуазель Фифи восклицает: «И все женщины Франции — наши!» — она, вне себя от гнева, берет нож и убивает подпоручика. После побега ее скрывает в колокольне тот самый кюре, который выпивал вместе с прусским командиром. Теперь он дает согласие на колокольный звон, чтобы не вызвать подозрений. Но теперь он — в ответе за живого человека.

Глубокая симпатия писателя к земным людям со своими страстями и слабостями проявилась и в романе «Жизнь» (1883).

Но постепенно в художественный мир романов и новелл Мопассана начинает входить драматическое сочетание столь естественных, понятных Мопассану человеческих слабостей — и тех страшных, вызывающих у Мопассана ужас поступков, которые могут совершать в известных ситуациях милейшие и добрейшие люди, повинувшись этим самым вполне естественным слабостям. Мопассан сам испытывает ужас перед подобным сочетанием. Л.Н.Толстой так характеризует эту черту художественного мира мопассановских произведений, останавливаясь на одном из ее проявлений: «Едва ли был другой такой писатель, столь искренне считавший, что все благо, весь смысл жизни в женщине, в любви, и с такой силой страсти описывавший со всех сторон женщину и ее любовь, и едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал все ужасные стороны того самого явления, которое казалось ему самым высоким и дающим наибольшее благо жизни. Чем больше он вникал в это явление, тем больше

разоблачалось это явление, соскакивали с него его покровы и оставались только ужасные последствия или еще более ужасная его сущность».

Точно так же в недоумении застывал Мопассан перед страшными проявлениями и других человеческих слабостей.

Вот новелла «Шкаф». Женщина от нужды торгует собой. А ребенка своего, дабы не смущать клиентов, на долгие часы сажает в шкаф.

Вот новелла «Мать уродов». Жила на одной ферме служанка, была «работящей, порядочной и бережливой» — разве что была у нее, очевидно, с самого начала совершенно естественная мечта — стать побогаче, иметь какую-то ренту. Забеременев, она до самого конца это скрывает — чтобы не потерять место. В итоге — рождается совершенно уродливое существо. Человеческая трагедия — чего тут больше, вины или беды, сказать трудно. Через какие-то время о существовании уроды узнают проезжие балаганщики и решают этого уроды купить. Мать его — пока еще совершенно нормальный человек: «сперва ей было стыдно и она не хотела показывать свое чудовище». Но через какое-то время стремление стать богаче берет верх, и вот уже «она стала торговаться, спорить из-за каждого су, соблазняя уродствами своего младенца, с крестьянским упорством поднимая цену». Ребенок продан — 500 франков единовременно плюс четыреста франков ежегодной ренты. Но соблазн продолжает сохраняться: «От этой неожиданной удачи мать обезумела, и ее уже не покидало желание произвести на свет другого уроды, чтобы создать себе ренту, совсем как буржуа». И вот эта прежде совершенно обычная женщина ставит производство уродов на поток — и даже достигает в этом определенного мастерства: «она добилась умения придавать своим уродам разнообразные формы — в зависимости от тех давлений, которым она подвергала их, пока была беременна». Таких детей произведено на свет одиннадцать. А в остальном — нормальная женщина, прекрасная хозяйка уютного дома и благоухающего сада.

Вот новелла «Старик». Перед нами — обычная крестьянская семья Шико, среднего достатка. Муж, жена и отец жены, который умирает. Впереди — поминки и похороны. А потенциальный день похорон как раз приходится на время, когда целесообразнее всего полоть сурепку. Прикинув, как эффективнее (чтобы не пострадала сурепка!) распределить время, муж с женой решают заранее, еще при жизни старика, оповестить родню и знакомых о времени похорон, а заодно начать стряпать поминальные пышки. Все так и делается. Да вот беда — старик все не умирает, не умирает даже к приходу гостей. «Дядя Шико с женой встречали их растерянно, убитые горем, и, подойдя к первой группе, вдруг начали оба плакаться. Они объясняли, что случилось, рассказывали о своем затруднительном положении, предлагали гостям стулья, хлопотали, извинялись, из кожи лезли, доказывая, что на их месте всякий бы так поступил... Они переходили от одного гостя к другому: «Мы и сами никак не думали, что он столько протянет, просто не поверишь!» И гости супругов прекрасно понимали — сами бы так, очевидно, поступили. Но гости есть гости — и раз приглашены, надо соблюдать приличия. И вот организуется небольшое застолье, а похороны переносятся. Старик умирает во время этого застолья. Кончается новелла таким диалогом между мужем и женой:

— Опять придется печь четыре дюжины пышек! Не мог уж помереть нынче ночью.

Муж, покорный судьбе, ответил:

— Ну что ж, ведь это не каждый день бывает.

А вот новелла «Пьеро». Живет на белом свете довольно добрая и довольно странноватая женщина, у которой есть одна слабость — излишняя бережливость. Для охраны своего дома от мелких воров она покупает маленького зверька породы собачьих по имени Пьеро. Оказалось, что сторожевые качества Пьеро близки к нулю — но хозяйка и ее служанка уже успели к нему привязаться. И вдруг, как гром среди ясного неба, грядет сообщение о необходимости внести собачий налог в размере 8 франков. О ужас!

Хозяйка от потрясения чуть не упала в обморок — и было решено скинуть Пьеро в мергельную каменоломню, где медленно — по многу недель — умирают брошенные собаки, поедая друг друга. Сказано — сделано, но теперь на смену ужасу перед потерей 8 франков к мадам Лефевр приходят угрызения совести; в кошмарных снах ее преследует Пьеро, да и наяву, куда бы она ни заглянула, ей всюду мерещится бедный зверек. Принимается решение нанять землекопа, чтобы он поднял Пьеро назад — бог с ним, с налогом — но землекоп требует за это 4 франка. И подъем отменяется. Исход борьбы между бережливостью — и любовью к ставшему уже почти родным существу решают в мопассановском мире, таким образом, несколько франков. Только расходы на питание — перевешивают любовь и жалость. Дополнительно 8 франков налога — чаша весов колеблется, вначале принимается одно решение, потом другое. 8 + 4 — все, чаша, на которой франки, четко перевешивает, а любимое существо пусть издыхает.

Вот таков он — мопассановский человек. Он редко жесток, ему редко нравится творить зло — но он слаб перед лицом своих страстей, он не в силах устоять перед своими слабостями. И постепенно Мопассан заставляет этого человека творить все более страшные дела; душой писателя постепенно овладевает разочарование в человеке.

В 1885 году Мопассан создает роман «Милый друг». Если новеллы Мопассана построены, как правило, на натуралистическом описании каких-то очень ограниченных «отрезков» реальности, то «Милый друг» — произведение достаточно панорамное, в котором отражается жизнь республиканского Парижа конца прошлого века на самых разных срезах — прежде всего на срезе жизни журналистского мира. Герои «Милого друга» — тоже в массе своей достаточно симпатичные люди, но просто склонные к тому, чтобы потакать своим слабостям. А в совокупности — всеобщий аморализм и всеобщая продажность. Любые должности — на всех уровнях вплоть до высшего — продаются и покупаются, в том числе за

счет связей с «нужными» женщинами. И это — норма жизни. Интеллект, талант, знания здесь никому не нужны. Очень представительна сцена, когда главный герой романа, вернувшийся из колониальной армии, размещенной в Алжире, унтер-офицер Жорж Дюруа, снедаемый яростным аппетитом к жизни, разговаривает со своим более опытным другом о возможности сделать журналистскую карьеру. Друг спрашивает:

— У тебя есть диплом бакалавра?

— Нет, я дважды срезался.

— Это не беда при том условии, если ты все-таки окончил среднее учебное заведение. Когда при тебе говорят о Цицероне или о Тибэрии, ты примерно представляешь себе, о ком идет речь?

— Да, примерно.

— Ну и довольно, больше о них никто ничего не знает.

И жизнь убеждает Жоржа Дюруа в правоте его друга. Малообразованный парень делает блестящую журналистскую карьеру за счет одного своего зверского аппетита к жизни, за счет одной своей способности идти в достижении своих целей *до упора*. В Алжире — «обирать до нитки арабов», не брезговать и убийством, если это позволяло «раздобыть двадцать кур, двух баранов, золото». В Париже — нахально переступить через все преграды, не брезгуя торговлей ни своей душой, ни своим телом.

А в душе Мопассана все углубляется разочарование в человеке. В последних новеллах все отчетливее прослеживается мотив непробиваемого одиночества человека в чуждом ему мире. И в новелле «Одиночество» уже во многом предвосхищается экзистенциалистский взгляд на человека. Вот размышления одного из героев новеллы, явно преследующие самого Мопассана: «Сильнее всего ощущаю я одиночество, когда раскрываю сердце другу, потому что тогда особенно явно понимаю непреодолимость преграды. Вот он здесь, передо мной: его светлый взгляд устремлен на меня, но душа, скрытая за этим взглядом, недоступна мне. Он слушает меня. Но что

он думает? Да, что он думает? Это мучение непонятно тебе? А вдруг он ненавидит меня? Или презирает? Или издевается надо мной? Он размышляет над моими словами, порицает, осмеивает, осуждает меня, считает, что я ограничен или глуп. Как узнать, что он думает? Как узнать, любит ли он меня так же, как я люблю его. Что волнует эту круглую, как шар, голову? Нет тайны большей, чем неведомая мысль другого существа, скрытая и вольная мысль, которую нам не дано ни познать, ни направить, ни подчинить, ни слышать... Никто никого не понимает». В этом величие человеческой личности — но в этом же и ее трагедия. И эти слова мопассановского героя вполне могли быть произнесены несколькими десятилетиями спустя сартровским героем или героем Альбера Камю — о мироощущениях идеологов французского экзистенциализма Жана-Поля Сартра и Альбера Камю разговор еще впереди. В последние три года Мопассан практически ничего не написал.

Анатоль Франс (1856—1924)

Анатоль Франс (настоящая фамилия — Тибо) — писатель с совершенно иным взглядом на мир, нежели, допустим, Золя или Мопассан. В душе Анатolia Франса постоянно боролись два человека: энтузиаст, жаждущий усовершенствования бытия, и грустный скептик, осознающий бессмысленность всякой борьбы. Андре Моруа говорил о возникновении в сознании еще молодого Франса духовной пары: «Ирония — Утопия». Причем время от времени в сознании Франса побеждает то одна, то другая сила. И вот под влиянием утопических надежд на изменение бытия к лучшему Анатоль Франс участвует в социалистическом движении. В годы борьбы вокруг дела Дрейфуса А. Франс ведет себя как активный «дрейфусар» (практически все население Франции разделилось в это время на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров») — и

именно в это время происходит его сближение с социалистами, в частности с Жоресом.

В это же время приступы социального или «правозащитного» энтузиазма чередовались в жизни Анатоля Франса с длительными периодами безнадежного пессимизма, окрашенного в его произведениях грустной иронией.

И вот в 1908 году Анатоль Франс создает свой небольшой по объему историческо-иронический роман «Остров пингвинов». Всем нам знакома «История одного города» Салтыкова-Щедрина — окрашенная авторской иронией история русского государства с древнейших времен и до первой половины прошлого века. «Остров пингвинов» — это ироническая история Франции с древнейших времен и до времени написания книги. В основу сюжета положена католическая легенда о святом Маэле, который во время своего миссионерского путешествия вследствие слабого зрения по ошибке крестил вместо людей пингвинов, после чего на высшем небесном уровне было принято решение обратить пингвинов в людей: все же негоже, чтобы ходили крещеными и несли ответственность за совершаемое ими добро и зло существа, которым не дано ведать, что они творят. Только в художественном мире франсовского «Острова пингвинов» было решено после долгих споров даровать «пингвинам старца Маэля» «человеческое тело половинной величины и вечную душу соответствующего размера». Так вот, в художественном мире «Острова пингвинов» именно от этих вошедших в историю пингвинов и берет свое начало французская история: на высшем небесном уровне было принято еще и решение переместить остров одушевленных пингвинов в Европу, дабы в чрезмерном отдалении от разного рода церковных институтов не погасла окончательно вложенная в ополовиненные души бывших пингвинов вера.

И вся последующая французская история — теперь уже реальная — предстает перед нами как своего рода горькая предопределенность: чего еще можно ожидать от крещенных существ с душой

половинной величины? Перед нами проходят всевозможные монархи — с вымышленными именами, но очень напоминающие вошедших в историю французских королей (можно вспомнить в этой связи глуповских градоначальников у Салтыкова-Щедрина). Перед нашими глазами проходят эпоха Просвещения, Французская революция 1789 года, наполеоновские войны — и все это предстает как одна сплошная бессмыслица, заставившая одного из путешественников «непингвинского» происхождения произнести полную трагического сарказма фразу: «Если богатство и цивилизация несут с собою столько же поводов к войнам, как бедность и варварство, если безумие и злоба человеческие неизлечимы, то остается сделать только одно доброе дело. Мудрец должен запастись динамитом, чтобы взорвать эту планету. Когда она разлетится на куски в пространстве, мир неприметно улущится и удовлетворена будет мировая совесть, каковая, *впрочем, не существует*».

Значительная часть романа посвящена иронически-аллегорическому описанию перипетий, связанных с делом Дрейфуса: не будем забывать — роман написан в 1908 году, всего через два года после полной реабилитации Дрейфуса. Шестая книга романа называется: «Дело о восьмидесяти тысячах копен сена». И далее повествуется об исчезновении 80000 копен сена, запасенного для кавалерии, и об интриге, последовавшей вслед за этим. Был арестован один офицер еврейской национальности по фамилии Пиро (вызывающий прямые ассоциации с Дрейфусом), и вот уже этому Пиро предъявляется обвинение в продаже этих 80000 копен сена враждебной державе — Дельфинии: «Вся Пингвиния пришла в ужас, узнав о преступлении Пиро... Что Пиро действительно украл 80000 копен сена — в это, разумеется, поверили без малейших колебаний. Никто не сомневался, потому что при полном неведении относительно всех обстоятельств дела не могло быть повода к сомнениям, а они нуждаются в поводе: *без оснований не сомневаются, без оснований только верят*. Никто не сомневался, так как повсюду повто-

ства, считались позорными; не было прощения ни вялости, ни лени, ни вкусу к бескорыстным исследованиям, ни любви к искусству, ни тем более расточительности; сострадание осуждалось как вредная слабость». Искусство вытесняется «массовой культурой». Начинается медленное вырождение — «пролетарии обнаруживали все больше признаков слабоумия», тем более что и на работу предпочитают теперь брать тех, у кого «ума хватает лишь на то, чтобы справляться с работой, весьма несложной благодаря усовершенствованным машинам».

Наконец, «еще одно злое явление вызывало всеобщую тревогу. Всякого рода несчастные случаи стали периодически повторяющимися, закономерными событиями, так что даже предусматривались в планах и занимали все более обширное место в статистике. Каждый день взрывались машины, взлетали в воздух дома, тяжело нагруженные товарные поезда обрушивались с воздушных путей на бульвары — снося целые здания, давая сотни прохожих, они проваливались под землю и сокрушали два-три этажа подземных мастерских или доков вместе с многочисленными партиями рабочих».

Итак, общество подошло к кризису. И кризис увенчивается тем, что в городе начинаются кровопролитные беспорядки, к тому же подогреваемые многочисленными взрывами, которые время от времени устраивают анархисты. (Почему-то вспоминается в этой связи русский анархист Суварин из «Жерминаля» Золя, который взорвал шахту). В конце концов 15-миллионная столица взлетает на воздух — и цивилизация в Пингвинии прекращает свое существование. Остается в живых лишь небольшое количество людей, которые живут теперь первобытной жизнью. Но раз продолжается род людской — продолжается и его история. И вновь возрождается цивилизация. Но на какой основе? «Шли годы, богатые деревни и тучные нивы были разграблены и опустошены нашествием варваров. Много раз страна переходила от одних завоевателей к другим. Победители построили замки на холмах;

развились ремесла; появились мельницы, кузницы, дубильни, ткацкие мастерские; через леса и болота протянулись дороги; по рекам побежали суда. Деревни выросли в укрепленные городки и, соединившись вместе, образовали большой город, защищенный рвами и высокими стенами. Позднее, сделавшись столицей обширного государства, он раздался во все стороны, и старые укрепления, отныне уже бесполезные и стеснительные, были превращены в зеленые бульвары.

Город разбогател и непомерно разросся. Дома все время казались недостаточно высокими; их беспрестанно надстраивали, а новые возводились в тридцать, сорок этажей, и там громоздились одни над другими конторы, магазины, банки, помещения разных обществ; а под домами все глубже и глубже рыли подземелья и тоннели. Пятнадцать миллионов человек работало в гигантском городе». Круг замкнулся. В 15 строк укладывается все то, о чем прежде подробно рассказывалось на 170 страницах. Цивилизация, созданная оставшимися в живых «пингвинцами», точь-в-точь совпадает с цивилизацией, уже погибшей по причине собственного несовершенства. И будущее Пингвинии оказывается в художественном мире франсовского романа «историей без конца» — замкнутым кругом, по которому вечно обречены ходить, не отступая от уже очерченной линии, все «пингвинцы» грядущих поколений. Да и чего еще ждать от потомков пингвинов, наделенных во имя вящего милосердия «вечной душой половинной величины»? Вся будущая история новоиспеченных людей была предопределена в тот самый момент. Такова горькая ирония Анатоля Франса.

Выше уже говорилось о том, что Анатоль Франс был связан с французским социалистическим движением — однако надежд на революционное изменение общества он не питал. Любая революция для него — лишь путь к усугублению социальных язв, существовавших и прежде, к усугублению через ненужное кровопролитие. И вот в начале нашего века появляется еще один роман Анатоля Франса — «Боги

жаждут». Здесь Анатоль Франс переносит нас в эпоху Великой французской революции — эпоху великих надежд и всеобщего воодушевления. Ведь впереди — всеобщее братство. Надо только чуть-чуть напрячься, одержать победу над внешним врагом, сломить сопротивление врагов Республики внутри страны.

И живет во Франции художник по фамилии Гамлен, которого с детства отличали обостренное чувство сострадания, «жалостливость ко всем несчастным», удивительная внутренняя чистота. Идеи равенства, братства и справедливости, лежавшие в основе французской революции, для Гамлена были святы. И революцию он воспринимал именно как воплощение всех своих надежд. Но... революции угрожают враги. Ее надо защищать... Нет, Гамлен в принципе против всякого насилия, тем более против смертной казни. Но как быть, если ставка — судьба революции, если в условиях осады со всех сторон любой не предписанный властями и не вознагражденный страшной карой в назидание другим поступок может быть опасен для революции — если не сам по себе, то как дурной пример относительной безнаказанности нежелательного для дела революции поведения? «Республиканцы, — снова заговорил Эварист, — люди гуманные и чувствительные. Одни только деспоты утверждают, что смертная казнь — необходимый атрибут власти. Суверенный народ в свое время отменит ее. Робеспьер выступал против нее, и все патриоты были на его стороне; чем скорее будет издан декрет об отмене ее, тем лучше. Однако в действие его можно будет ввести не раньше, чем последний враг республики погибнет, сраженный мечом закона». Но только последний враг республики почему-то не спешит лечь под карающий меч закона. И чем больше выносятся смертных приговоров — тем больше становится и «врагов республики», и людей просто недовольных. А они — разве не враги? Ведь в условиях жесточайшей осады то, что не идет на пользу революции, — идет ей во вред. Даже выска-

занное в личной беседе недовольство, даже крамольные мысли...

И вот Гамлен бросает рисование революционных игральных карт, на которых вместо валетов, дам и королей изображаются Гении Свободы и Равенства, и с радостью принимает предложение стать присяжным в революционном трибунале. А количество «врагов» все растет, растет и нагрузка на одну присяжную душу: «В следующие дни Эваристу пришлось одного за другим судить: бывшего дворянина, изобличенного в уничтожении зерна с целью довести народ до голода; трех эмигрантов, вернувшихся во Францию, чтобы разжечь в ней гражданскую войну; двух девиц из Пале-Эгалите; четырнадцать заговорщиков-бретонцев — женщин, стариков, юношей, хозяев и слуг... Эварист неуклонно голосовал за смертную казнь, и всех обвиняемых, за исключением одного старика-садовника, отправил на эшафот.

В течение следующей недели Эварист и его товарищи сосили сорок пять мужчин и восемнадцать женщин...

Как большинство его товарищей по трибуналу, он считал женщин опаснее мужчин. Он ненавидел бывших принцесс, которые представлялись ему в ночных кошмарах делающими вместе с Елизаветой и австриячкой пули для убийства патриотов; он ненавидел также всех этих подруг финансистов, философов, писателей, повинных в том, что они предавались чувственным и духовным наслаждениям и жили в такое время, когда жилось привольно. Он ненавидел их, не признаваясь самому себе в этой ненависти, и когда ему приходилось судить одну из таких женщин, он приговаривал ее к смерти, давая волю кипевшей в сердце злобе, но убежденный, что действует справедливо и в интересах общего блага. И его честность, его мужское целомудрие, его холодная рассудительность, его преданность государству, его добродетели подводили под секиру одну трогательную головку за другой».

А обвиняемых почему-то становится все больше, а силы присяжных — безграничны. Но революция

требуется — и революционные судьи, не щадя себя, «изнуренные бессонницей и водкой», «штампуют» все новые и новые приговоры. «Все они, жестокие из добродетели или из страха, составляли одно существо, одну глухую, разъяренную голову, одну душу, одного апокалипсического зверя, который, выполняя свое естественное назначение, обильно сеял вокруг себя смерть... Они судили, подстрекаемые извне, подчиняясь приказам свыше, под угрозами санкюлотов и «вязальщиц», толпившихся на трибунах и местах для публики, судили, основываясь на вынужденных показаниях свидетелей и горяченных актах, в духоте, отравляющей мозг, вызывавшей шум в ушах и боль в висках, застилавшей глаза кровавым туманом». Кровавый механизм раскручивается все дальше. Гамлен с ненавистью относится к своей миссии палача, он осознает, что исторг себя из рода человеческого — но и это для него есть теперь долг перед светлым грядущим. И, как это ни странно, именно это осознание каким-то образом позволяет ему частично оправдаться перед своей совестью. Ведь он не только чужие жизни приносит в жертву, ведь вместе с ними он и себя принес в жертву, вернее — свою душу. Он *опустошил* себя как человека, он уже для счастливого грядущего мертв, он *сознательно* сделал себя бездушным *орудием* его достижения... И он обращается к незнакомому мальчику: «Дитя! Ты вырастаешь свободным и счастливым человеком и этим будешь обязан презренному Гамлену. Я свиреп, так как хочу, чтобы ты был счастлив. Я жесток, так как хочу, чтобы ты был добр. Я беспощаден, так как хочу, чтобы завтра все французы, проливая слезы радости, упали друг другу в объятия... Когда ты станешь мужчиной, ты будешь обязан мне своим счастьем и невинностью. А между тем, услышав мое имя, ты предашь его проклятию...» Но запущенный однажды механизм не остановить. Грядет термидорианский переворот — но механизм продолжает раскручиваться, только изменив направление. Увы, такова, по Анатолю Франсу, жестокая логика истории. Если маховик насилия однажды был

раскручен — его уже невозможно в любой запланированный момент остановить, он уже будет двигаться *по своим законам*. Он может изменить направление на противоположное — но не остановится (как здесь не вспомнить родившуюся еще в античности идею *цепочки*, которую неизбежно порождает однажды пущенное кем-либо в мир зло; как здесь не вспомнить и библейскую идею первородного греха, положившего начало всем последующим преступлениям). И кровавая революция, как правило, может повлечь за собой лишь кровавую реакцию. И под ножом гильотины уже — и Робеспьер, и его соратники по Конвенту, и «жалостливый ко всем несчастным» и беспощадный к «врагам» грядущего всеобщего счастья художник Гамлен. А боги жаждут. Новые боги жаждут новой крови.

АНГЛИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ

Мировая реалистическая традиция в значительной степени обогатилась творческим наследием таких английских писателей, как Уильям Теккерея (1811—1855), Элизабет Гаскелл (1810—1865), Томас Лав Пикок (1785—1866). Но, пожалуй, на этом фоне особенно выделяется Чарльз Диккенс.

Чарльз Диккенс
(1812—1870)

Честертон писал о Диккенсе: «Диккенс был так популярен, что мы, современные писатели, даже не можем себе представить, сколь велика была его слава. Теперь не существует такой славы». Впрочем, посмертная известность Диккенса не держалась постоянно на одном уровне: периоды всплеска посмертной славы сменялись периодами, когда Диккенс рассматривался в основном как типично развлекательный автор. Вообще Диккенс — это писатель, в творчестве которого удивительно гармонично сочетались самые разные, порой, казалось бы, взаимоисключающие тенденции, и потому любой читатель может найти в романах Диккенса то, что его привлекает.

Примечательны ассоциации, которые художественный мир Диккенса вызвал у О.Э.Мандельштама, из-под пера которого появилось стихотворение «Домби и сын»:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.
У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.
Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик — Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.
В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.
А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.
На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Фабульное содержание «Домби и сына» (а заодно, кстати, и «Приключений Оливера Твиста») здесь искажено до неузнаваемости — угадывается лишь неповторимая *душа* диккенсовского мира в той своей части, в какой она вошла в соприкосновение с неповторимой душой мира мандельштамовского.

Родился Диккенс в 1812 году в семье мелкого клерка паровой компании; в 1824 году отец будущего писателя был заключен в долговую тюрьму, и «университеты» Чарльза, вследствие этого, свелись к очень непродолжительному (только до 15 лет) обучению в школе: надо было кормить семью. Писателю пришлось поработать и на фабрике сапожной ваксы, и в качестве клерка. Затем Диккенсу удалось устроиться на должность судебного репортера, а это уже было последней ступенькой на пути к журналистской деятельности. А когда Диккенсу был 21 год, к нему пришла слава: в 1833 году никому не извест-

ный молодой журналист Чарльз Диккенс опубликовал в одном из журналов свой рассказ «Обед в аллее тополей» — и с этого момента стал знаменитым.

Что отличает Диккенса от большинства современных ему писателей-реалистов, так это исключительное многообразие тенденций, отразившихся в его творчестве. С одной стороны, Диккенс — это ярко выраженный реалист, стремящийся к воспроизведению возможно более широкой панорамы окружающей его действительности. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» перед нами — «научное» путешествие «пиквикистов» по всей Англии: Англия действительно проходит перед глазами «пиквикистов» практически на всех срезах. В «Приключениях Оливера Твиста» делается несколько срезов лондонской действительности: срез жизни лондонской бедноты в работном доме; срез жизни лондонского «среднего класса» (представителем которого является, в частности, усыновивший Оливера Твиста добродетельный мистер Браунлоу); срез, на котором перед нами открывается лондонское правосудие, представленное судьей, который «был подслеповат, впал в детство, и потому вряд ли можно было ожидать, чтобы он подметил то, что подмечали другие»; наконец, срез лондонского криминального «дна», представленного шайкой Феджина. Эти миры в художественном мире романа существуют словно бы в параллельных плоскостях — и лишь иногда соприкасаются.

В «Жизни и приключениях Николаса Никльби» английская действительность раскрывается уже на срезе системы образования — и перед нашими глазами проходит страшная школа Сквирза, хозяин которой, например, заранее условившись с родителями учеников, что, помимо всего прочего, те должны будут оплачивать еще и визиты в школу доктора, проворачивает следующие операции по извлечению денег из родительских кошельков на собственное лечение. Допустим, заболевает мистер Сквирз. В его изложении последующие события выглядят так: «Так вот, когда вырос мой счет, мы выбрали пять маленьких мальчиков (сыновья торговцев, из тех, кто непре-

менно заплатит), у которых еще не было скарлатины, и одного из них послали в коттедж, где были больные скарлатиной, и он заразился, а потом мы положили четверых остальных спать вместе с ним, они тоже заразились, а когда пришел доктор и лечил их всех сразу, мы разложили на них всю сумму моих расходов и прибавили ее к их маленьким расходам, а родители заплатили. Ха-ха-ха!» Родители-то уверены, что так дорого стоит лечение их собственных детей.

В «Домби и сыне» мы видим исключительно реалистическое и достаточно широкомасштабное изображение английской действительности на срезе деловой жизни Лондона, неотъемлемый атрибут которого в художественном мире романа — торговый дом «Домби и сын».

Итак, будут вполне правы те, кто назовет Диккенса великим реалистом. Но в не меньшей степени будут правы и те, кто назовет Диккенса блестящим продолжателем традиций английского романтизма. Действительно, наряду с традиционно реалистическими героями по страницам произведений Диккенса разгуливают всевозможные носители потусторонних сил. Та же шайка Феджина в «Приключениях Оливера Твиста» предстает перед нами как скопище каких-то потусторонних сил мирового зла. В художественном мире «Домби и сына» мы видим почти фантастическую старуху, в руки которой попадает дочь Домби, Флоренс. Добро и зло в художественном мире романов Диккенса существует словно бы в двух измерениях — они воплощаются в реальных людях и одновременно существуют как нечто потустороннее, трансцендентное. Е.Ю.Гениева в этой связи пишет: «В «Оливере Твисте» и «Николасе Никльби» зло существует как бы в двух ипостасях: общественное зло и зло онтологическое. Общественное зло («Оливер Твист») — это «закон о бедных», санкционировавший открытие работных домов... В метафизическом плане зло — это Монкс с его сатанинским намерением не убить Оливера, а развратить его душу; это ненависть, которая владеет физическим и духовным уродом Ральфом Никльби и его приспешником Сквирзом.

Зло маниакально и не поддается объяснению никакими рациональными мотивами. Даже такими, как эгоизм или жажда накопительства».

Отразился в творчестве Диккенса и *детективный* элемент романтической традиции: почти в каждом из его романов можно встретить детективную интригу, заключающуюся либо в попадании изначально чистого ребенка в преступный притон и в вызволении его оттуда, либо же в злодейских махинациях с каким-то жизненно важным для главного героя документом. Это даже сближает романы Диккенса с произведениями, написанными в жанре «ньюгетского романа» (это романы, неизменно героями которых являются разного рода злодеи и преступники; название жанра ведет свое начало от знаменитой лондонской Ньюгетской тюрьмы).

Впрочем, злодеи в художественном мире романов Диккенса самым провидением обрекаются на суровую кару, закономерно вытекающую из характера их злодеяний. В этом тоже проявилась опора Диккенса на одно из направлений английской романтической традиции, представленное, в частности, балладами Роберта Саути (можно вспомнить в этой связи «Суд божий над епископом», «Предостережение хирурга» и т.д.). В финале «Приключений Оливера Твиста» приговорен к виселице и ждет исполнения приговора Феджин. Служащий работного дома мистер Бамбл, жестоко обращавшийся с обитателями работного дома, в том числе с Оливером Твистом, тоже несет соответствующую кару, прямо вытекающую из характера его нравственных преступлений: «Мистер и миссис Бамбл, лишившись должности, дошли постепенно до крайне бедственного и жалкого состояния и поселились как призреваемые бедняки в том самом работном доме, где некогда властвовали над другими. Передавали, будто мистер Бамбл говорил, что такие унижения и превратности судьбы мешают ему быть благодарным даже за разлуку с супругой». Ведь прием в работный дом происходил лишь при условии развода.

Ударил рука провидения и по школе Сквирза из «Жизни и приключений Николаса Никльби». Владельца школы мистера Сквирза губит его же собственная алчность — «он был приговорен к ссылке на каторгу на семь лет за незаконное присвоение украденного завещания», после чего юные обитатели его школы поднимают мятеж, ставят на колени миссис Сквирз и вливают ей в горло отвратительную смесь серы и патоки, которой периодически кормили их самих. После чего — почти поголовно разбегаются. Школе Сквирза приходит конец. Такова диккенсовская концепция воздаяния, которое неизбежно должно настигнуть злодея, ибо приводится в действие какими-то мистическими высшими силами.

Будет прав тот, кто назовет Диккенса великим реалистом. Будет прав и тот, кто назовет его великим романтиком. Но и сентименталистская традиция отразилась в его творческом методе — и реалистическое изображение действительности по ходу всего произведения практически всегда замыкается в художественном мире романов Диккенса неперенным «счастливым концом», даже в ущерб жизненной правде. Оливер Твист оказывается обладателем солидного наследства и к тому же усыновляется благочестивым мистером Браунлоу. Николас Никльби в финале становится счастливым совладельцем фирмы «Чирибл, братья». А в художественном мире романа «Домби и сын» железный владетель торгового дома, подчинивший все интересам дела, превративший жизнь домашних в сплошной ад, а свою дочь доведший до бегства из дома, вдруг под влиянием постигшего его банкротства смягчается душой и превращается в мягкосердечного старого джентльмена:

«Мистер Домби — седой джентльмен; заботы и страдания оставили глубокий след на его лице, но это лишь отражение пронесшейся бури, за которой последовал ясный вечер.

Честолюбивые замыслы больше его не смущают. Единственная его гордость — это дочь и ее муж. Он стал молчаливым, задумчивым, тихим и не расстается с дочерью».

Свершилось возмездие — и одновременно свершилось и духовное перерождение мистера Домби. Он всем готов был пожертвовать ради интересов своей фирмы — и он наказан *именно утратой фирмы*, после чего он и перерождается для новой жизни.

Опираясь на традиции эпохи Просвещения, Диккенс создает целый ряд произведений, написанных в жанре «романа-воспитания»: это уже упомянутые «Жизнь и приключения Николаса Никльби», «Приключения Оливера Твиста», «Домби и сын», а также «Дэвид Копперфильд».

Отдельного разговора заслуживает неповторимый диккенсовский юмор. Диккенс вообще был человеком с большим чувством юмора. Но и смех Диккенса включает в себя целую гамму модуляций. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» мы встречаем полное чарующе доброго юмора описание путешествия по Англии «пиквикистов», которые словно самим провидением обречены постоянно попадать в смешные истории (мистер Пиквик, например, умудряется попасть под суд за нарушение обещания жениться на миссис Бардль). А многие страницы «Приключений Оливера Твиста» проникнуты уже суровым, воистину свифтовским, сарказмом. Скажем, описание в романе Диккенса сущности «закона о бедных» вызывает прямые ассоциации с публицистикой Дж.Свифта: повествование ведется как бы от лица человека, поддерживающего принятие закона и «изнутри» обнажающего его антигуманную суть:

«...Совет вынес решение. Оно заключалось в следующем. Члены этого совета были очень мудрыми, проникательными философами, и когда они наконец обратили внимание на работный дом, они тотчас подметили то, чего никогда бы не обнаружили простые смертные, а именно: бедняки любили работный дом! Это было поистине место общественного увеселения для бедных классов; харчевня, где не нужно платить; дармовой завтрак, обед, чай и ужин круглый год; рай из кирпича и известки, где все игра и никакой работы. «Ого!» — с глубокомысленным видом изрек

совет. — Нам-то и надлежит навести порядок. Мы немедленно положим этому конец». И члены совета постановили, чтобы всем бедным людям был предоставлен выбор (так как, разумеется, они никого не хотели принуждать) либо медленно умирать голодной смертью в работном доме, либо быстро умереть вне его стен. С этой целью они заключили договор с водопроводной компанией на снабжение водой в неограниченном количестве и с агентом по торговле зерном на регулярное снабжение овсянкой в умеренном количестве и постановили давать три раза в день жидкую кашу, луковицу дважды в неделю и полбулки по воскресеньям. Они сделали еще много мудрых и гуманных распоряжений, касающихся женщин, но их нет необходимости перечислять. Они милостиво согласились давать развод женатым беднякам... И вместо того, чтобы заставлять человека содержать семью, как они делали раньше, они отнимали у него семью и превращали его в холостяка! Трудно сказать, сколько просителей из всех слоев общества обратились бы к ним за пособием, имея в виду эти два последних пункта, если бы оно не было связано с работным домом, но члены совета были люди предусмотрительные и приняли меры против такого осложнения. Пособие было неразрывно связано с работным домом и кашей, и это отпугивало людей».

А вот еще один эпизод, достойный свифтовской кисти. Завязкой послужило страшное преступление юного Оливера Твиста, попросившего добавочную порцию каши: «Простите, сэр, я хочу еще». «Надзиратель был дюжий, здоровый человек, однако он сильно побледнел. Остолбенев от изумления, он смотрел несколько секунд на маленького мятежника, а затем, ища поддержки, прислонился к котлу. Помощницы онемели от удивления, мальчики от страха.

— Что такое? — слабым голосом произнес наконец надзиратель.

— Простите, сэр, — повторил Оливер, — я хочу еще.

Надзиратель ударил Оливера черпаком по голове, крепко схватил его за руки и завопил, призывая бидла.

Совет собрался на торжественное заседание, когда мистер Бамбл в великом волнении ворвался в комнату и, обращаясь к джентльмену, восседавшему в высоком кресле, сказал:

— Мистер Лимкинс, прошу прощенья, сэр! Оливер Твист попросил еще каши!

Произошло всеобщее смятение. Лица у всех исказились от ужаса.

— Еще каши?! — переспросил мистер Лимкинс. — Успокойтесь, Бамбл, и отвечайте мне вразумительно. Так ли я вас понял: он попросил еще, после того как съел полагающийся ему ужин?

— Так оно и было, сэр, — ответил Бамбл.

— Этот мальчик кончит жизнь на виселице, — сказал джентльмен в белом жилете. — Я знаю: этот мальчик кончит жизнь на виселице».

В диккенсовском художественном мире слились самые разные традиции, что в принципе может привести к эффекту «лоскутности», «нецельности». Однако в творчестве Диккенса многочисленные влияния слились в настолько гармоническое единство, что его романы читаются буквально на одном дыхании.

Диккенс внес немалый вклад и в общественную жизнь Англии прошлого века. Вообще к политике и особенно к политикам Диккенс относился с недоверием, и хотя несколько раз Диккенсу предлагали баллотироваться в парламент, он всякий раз отказывался. Его политическое кредо может быть выражено такими словами: «Моя вера в людей правящих бесконечно мала; моя вера в людей управляемых — безгранична». Однако, благодаря участию Диккенса в общественной жизни, в Англии улучшились система образования, жилищные условия беднейшей части населения, вырос правовой статус женщин. Еще в 1844 году в одном из писем Диккенс писал: «Я верю в бедняков и, насколько это было в моих силах, всегда стремился представить их перед богатыми в самом благоприятном свете и, надеюсь, до моего смертного часа буду ратовать за то, чтобы условия, в которых они живут, были несколько улучшены и чтобы они получили возможность стать настолько же счастли-

вее и разумнее». Этой установке Диккенс следовал всю свою жизнь.

По словам А.Кеттла, когда писатель скончался в 1870 году, «казалось, что умер не просто известный писатель, а перестал существовать целый общественный институт».

П р и м е ч а н и е

В контексте изучения творчества Ч.Диккенса учащимся может быть предложена творческая работа по рассмотрению сквозных образов-символов, которые играют в художественных мирах произведений Диккенса исключительно важную роль. В частности, в специализированном учебно-научном центре (лицее) Уральского университета, учащейся С.Гринберг был написан реферат, посвященный анализу сквозных образов-символов в художественном мире «Домби и сына»: в этой связи, например, рассмотрено символическое значение Моря, Дома, Кольца, Железной Дороги, совокупного образа Дерева и Церкви и др.

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Генри Лонгфелло
(1807—1882)

Генри Лонгфелло занимает в истории американской литературы, а в конечном счете — и мировой литературы, особое место. Генри Лонгфелло по праву можно назвать «поэтом одного произведения». Это — «Песнь о Гайавате», появившаяся на свет в 1855 году. Разумеется, из-под пера Лонгфелло вышла отнюдь не только «Песнь о Гайавате», но в историю мировой литературы вошла прежде всего она. И стала столь ярким явлением, что тончайший ценитель, нетерпимый к любой словесной фальши, Иван Бунин, назвал Лонгфелло уже в 90-е годы XIX века «первым поэтом Америки» и посвятил годы своей жизни переводу «Песни о Гайавате» на русский язык (первый вариант перевода появился в 1896 году, однако Бунин совершенствовал свой перевод вплоть до 1915 года).

«Песнь о Гайавате» возникла на базе авторской обработки сказаний индейских племен, живших вокруг Великих Озер, и в частности Верхнего Озера — знаменитого Гитче-Гюми, на побережье которого разворачивается действие «Песни...» (прежде всего — сказаний племени алгонкинов). Интересно, что обращение Лонгфелло к далекому от него миру индейских племен не было связано с его жизненным опытом. Блестяще образованный ученый-филолог, профессор иностранных языков и литератур вначале в одном из колледжей, а потом — в Гарвардском университете, Лонгфелло жил затворнической жизнью и об

индейской культуре знал в основном из трудов ученых-исследователей. Тем более удивляет и восхищает созданный в «Песни о Гайавате» удивительно живой мир, потрясающий своей одушевленностью; тем более потрясает поэтический дар Лонгфелло, сумевшего «оживить», «одушевить» страницы изученных им этнографических и культурологических исследований, увидеть за фактами, описаниями, образцами фольклора живые образы своих неповторимых героев.

Итак, Генри Лонгфелло опирался на эпические сказания индейских племен и хотел, объединив их, создать цельный индейский эпос, построенный по законам «классических» европейских эпосов (поэтому Лонгфелло и избрал стиховой размер финского эпоса «Калевала»).

В этом Лонгфелло не одинок. Через «эпический» период развития прошли едва ли не все национальные культуры (большинство по крайней мере), однако *цельных* эпосов, большинство из которых бытовало в устной форме, история сохранила немного — в связи с этим эпосы ряда народов в их современном виде создавались национальной интеллигенцией уже в XIX и даже XX веках на основе обработки и соединения в одно целое разрозненных устных сказаний. Необычно в случае с Лонгфелло то, что он обратился к эпическим сказаниям чужого для него народа и обработал их в соответствии со своими эстетическими и нравственными установками. Интересно, что многие факты из жизни героев Лонгфелло не вымышлены (см.: *Стингл М.* Индейцы без томагавков . М., 1978). В XVI веке действительно жил вождь онондагов Гайавата (у Лонгфелло он — вождь оджибузов, тоже реально существовавшего, а может быть, существующего и поныне, индейского племени). И Гайавата действительно в 1570 году претворил в жизнь идею «великого мира», создав конфедерацию пяти, а потом шести индейских племен, причем все эти племена были равноправны и, более того, представители каждого из индейских племен могли наложить вето на любое решение совета конфедерации.

Опираются на исторические реалии и многие другие факты из жизни героев «Песни о Гайавате». Так, например, путешествие Гайаваты за невестой в чужие земли — в страну дакотов — отражение закона, существовавшего у ирокезов, согласно которому были запрещены не только внутривидовые браки, но даже браки между членами нескольких смежных родов.

Дав своему народу письменность, Гайавата призывает каждого изобразить на могилах предков тотем своего рода:

Журавля, Бобра, Медведя,
Черепашу иль Оленя.

Известно, что у каждого ирокезского рода было имя, полученное от тотемного животного. Например, в одном из племен тотемными животными разных родов были Серый волк, Медведь, Большая черепаха, Бобр, Желтый волк, Кулик, Угорь, Маленькая черепаха. Опирался Лонгфелло и на другие реалии жизни североамериканских индейцев. Даже детали одежды героев «Песни...» соответствуют описаниям традиционной индейской одежды.

В «Песни о Гайавате» присутствует целый ряд традиционных черт эпоса. И в то же время в художественном мире «Песни о Гайавате», желал Лонгфелло того или нет, постоянно просматривается его собственный голос — голос интеллектуала XIX века, опирающегося на богатейшую культурную традицию. Наверное, все же присутствие в «Песни о Гайавате» голоса Лонгфелло не случайно — видно, что его «авторский эпос» буквально пронизан гуманистическими идеями взаимной терпимости, равноценности перед лицом Бога разных народов, общемирового братства, которые едва ли были ведомы создателям «первичных» устных сказаний, на которые опирался Лонгфелло. Так что, «окультуривая» индейский эпос, Лонгфелло, скорее всего, верил в «окультуривающее» влияние этого эпоса на индейцев последующих поколений.

Выше уже говорилось о том, что «Песнь о Гайавате» содержит целый ряд традиционных элементов эпоса. Прежде всего, здесь в какой-то мере присутствует то, что М.М.Бахтин называл «абсолютной эпической дистанцией», то есть *ценностной, иерархической* дистанцией, отделяющей эпическое прошлое от всех последующих времен, в том числе от времени создания эпоса. Эта дистанция, как уже говорилось при изучении эпоса как культурного явления, дает, по словам М.М.Бахтина, создателю эпоса «установку человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейную установку потомка». Эта установка лишает «произносителя эпического слова» права на какую-либо *оценку* всего, что им описывается: эпические герои могут враждовать друг с другом, обвинять друг друга в самых разных грехах, они могут быть вероломны и жестоки, но в том-то и состоит суть эпоса, что его создатели и слушатели не могут давать словам и действиям эпических героев какой-либо *оценки*, но могут лишь с благоговением *описывать* поступки эпических героев. Это — не предмет *оценки*, это — *данность*, происходящая в *другом, неизмеримо* далеком и *неизмеримо* более возвышенном мире. И в «Песни о Гайавате» элементы этого свойства эпоса присутствуют. Можно вспомнить в этой связи главу «Гайавата и Мэджекивис». Возмужавший Гайавата, полный праведного гнева, идет вершить месть своему отцу, Мэджекивису, который коварно соблазнил и затем покинул мать Гайаваты, Венону, которая не выдержала этого — и вскоре «умерла она в печали». Только ведь и Мэджекивис в «Песни о Гайавате» — это отнюдь не «отрицательный герой», да и вообще — практически *не оценивается* (если не считать оценок, которые дает ему его сын и его враг — Гайавата, но это — не *авторская* оценка). И поединок Гайаваты и Мэджекивиса описывается как поединок двух эпических героев, *достойных друг друга*. Мэджекивис тоже *велик* — он мудр и мужественен, на его счету — немало подвигов, в том числе — победа над страшным великаном Мише-Моквой, Великим Медведем. Мог ли

быть иным в рамках эпоса отец национального эпического героя? Более того, сама его вина перед погубленной им Веноной неотделима от великого обретения человечества. Ведь Гайавата — «сын печали, нежной страсти и печали» — это сын той самой печали, которая свела в могилу его мать.

И потому битва Гайаваты и Мэджекивиса — это битва двух гигантов, за которой потомки могут лишь с благоговением наблюдать — но не давать ей оценок. И принять как данность последовавшее Великое Примирение, после которого Мэджекивис по праву отца дает сыну завет:

Удержись, о Гайавата! —
Наконец вскричал он громко. —
Ты убить меня не в силах,
Для бессмертного нет смерти.
Испытать тебя хотел я,
Испытать твою отвагу,
И награду заслужил ты!
Возвратись в родную землю,
К своему вернись народу,
С ним живи и с ним работай.
Ты расчистить должен реки,
Сделать землю плодородной,
Умертвить чудовищ злобных,
Змей, Кинэбик, и гигантов,
Как убил я Мише-Мокву,
Исполина Мише-Мокву.
А когда твой час настанет
И заблещут над тобою
Очи Погока из мрака, —
Разделю с тобой я царство,
И владыкою ты будешь
Над Кивайдином вовеки!

Далее, говоря об «эпическом» начале в «Песни о Гайавате», можно сказать о центральном образе национального эпического героя, в данном случае Гайаваты, который воплощает в себе совокупную мощь и совокупный разум всего своего народа — и, который направил всю свою мощь и весь свой разум на благо своего народа. В Гайавате Лонгфелло есть нечто

«прометеевское» — подобно античному Прометею, он даровал своему народу свет — свет письменности и свет предвестия появления христианских проповедников (что для глубоко верующего Лонгфелло было очень важно). Кроме того, подобно не столько *мифологическому* Прометею, сколько героям большинства эпосов, Гайавата — своего рода посредник между неземным царством «бесконечной, вечной жизни» и миром людей; с одной стороны, у него неземное происхождение — его бабушка, Нокомис, упала с небесных ветвей винограда, а его отец — Западный Ветер Мэджекивис. Но, с другой стороны, родился Гайавата на земле, воспитывался среди людей, выбрал в свою душу их радости и печали. Далее, Гайавата (это, впрочем, касается и некоторых других героев «Песни о Гайавате»), подобно гомеровскому Ахиллу с его «ахиллесовой пятой» или Зигфриду из «Песни о Нибелунгах», у которого уязвима лишь одна точка на теле, *почти* неуязвим. Но — *почти*. То, что для него страшно, — гигантский тростник Эпоква. Если бы он был неуязвим *до конца* — его бы ничто не связывало со смертным человечеством; бессмертный, он утратил бы способность испытывать человеческие чувства, страдать вместе с людьми, приносить им себя в жертву. Но как национальный эпический герой, вбирающий в себя мощь всего своего народа, он *почти* неуязвим. Впрочем, подобным «промежуточным» положением наделены в художественном мире «Песни о Гайавате» и некоторые другие герои. Отец Гайаваты Западный Ветер Мэджекивис почти бессмертен — страшен ему лишь утес Вавбик. Друга Гайаваты Квазинда можно было убить только одним способом:

Сила Квазинда и слабость
Только в темени таилась:
Только в темя можно было
Насмерть Квазинда поранить,
Но и то одним оружием —
Голубой еловой шишкой.

И подобно тому, как разгадка врагами тайны уязвимого места стала причиной гибели Ахилла или

«
—
»
щая современникам создания эпоса «Песнь о Нибелунгах» надежду на грядущее обнаружение этого магического клада). Гайавата у Лонгфелло тоже покидает мир людей — и навсегда уходит

В Страну Понима,
К Островам Блаженных, — в царство
Бесконечной, вечной жизни.

Но он уходит лишь дождавшись продолжателей своего дела — христианского проповедника и его спутников. И здесь проходит водораздел между «Песнью о Гайавате» и традиционными эпосами. Смерть Гайаваты — не внезапно постигшее народ горе: он *выполнил* свою миссию и теперь со спокойной совестью препоручает свой народ тем, кто может вести его дальше — к свету подлинной веры. Почему-то напрашиваются в этой связи ассоциации с Вергилием из дантовской «Божественной комедии», который мог сопровождать героя-рассказчика по аду и чистилищу — из бездны порока к *земной* мудрости и *земному* совершенству, но который, не будучи христианином, не мог вести кого-либо дальше — в рай, и потому обречен был остановиться на *границе* и препоручить ведомого им героя-рассказчика блаженной Беатриче. Вот и лонгфелловский Гайавата подвел свой народ к моменту, когда народу уже стал доступен свет христианской веры, — и препоручил свой народ иным проводникам. Таким образом, ярко выраженная христианская направленность «Песни о Гайавате» проявилась в том, что Лонгфелло при описании ухода из жизни Гайаваты несколько отошел от традиционного эпического канона.

Итак, традиционно эпические черты сочетаются в художественном мире «Песни о Гайавате» с чертами, которые были рождены XIX веком. В качестве наиболее яркой черты здесь можно выделить ярко выраженное *личностное* начало, пронизавшее всю «Песнь о Гайавате». Как известно, понятие *личности* входит в культуру того или иного народа лишь на определенном этапе развития. Для эпических миров

«
»
(за некоторыми исключениями) характерна определенная «стертость» *личностного* начала: эпический мир, как правило, состоит из эпических героев, концентрирующих в себе мощь всего народа, их могущественных врагов, которых часто отличает от эпического героя только то, что они *враги*, и самого народа — *как единого целого*, в котором еще не выделяются отдельные личности. Лонгфелло же — поэт-гуманист XIX века — не мог следовать этому исторически сложившемуся «канону», и потому мир, в котором живет Гайавата, состоит из *отдельных людей*, у каждого из которых есть свои черты характера, свои особенности, свои противоречия. Для «Песни о Гайавате» характерен несвойственный эпосам *психологизм*. Можно вспомнить в этой связи друга Гайаваты неповторимого Квазинда — доброго и ленивого силача или же хитрого и нахального и тоже неповторимого По-Пок-Кивиса:

Ловок был он в плясках, в танцах,
В состязаньях и забавах,
Смел и ловок в разных играх,
Даже в самых трудных играх!
На деревне По-Пок-Кивис
Слыл пропащим человеком,
Игроком, лентяем, трусом;
Но насмешки и прозванья
Не смущали Йенадиззи:
Ведь зато он был красавец
И большой любимец женщин!

Примечательно описание придуманной По-Пок-Кивисом игры в кости, когда сам лихорадочный *ритм повествования* словно бы передает неповторимую ауру, распространяемую вокруг себя хитрым, нахальным, быстрым в словах и поступках По-Пок-Кивисом:

Тут, торжественно раскрывши
Свой кошель из волчьей кожи,
По-Пок-Кивис вынул чашу
И фигуры Погасэна:

Томагаук, Погтэвэгон,
Рыбку маленькую, Киго,
Пару змей и пару пешек,
Три утенка и четыре
Медных диска, Озавабик.
Все фигуры, кроме дисков,
Темных сверху, светлых снизу,
Были сделаны из кости
И покрыты яркой краской, —
Красной сверху, белой снизу.
Положив фигуры в чашу,
Он встряхнул, перемешал их,
Кинул наземь пред собою
И выкрикивал, что вышло:
«Красным кверху пали кости,
А змея, Кинэбик, стала
На блестящем медном диске;
Счетом сто и тридцать восемь!»
И опять смешал фигуры,
Положил опять их в чашу,
Кинул наземь пред собою
И выкрикивал, что вышло:
«Белым кверху пали змеи,
Белым кверху пали пешки,
Красным — прочие фигуры;
Пятьдесят и восемь счетом!»
Так учил их По-Пок-Кивис,
Так, играя для примера,
Он метал и объяснял им
Все приемы Погасэна.
Двадцать глаз за ним следили,
Разгораясь любопытством.
«Много игр, — промолвил Ягу —
Много игр, опасных, трудных,
В разных странах, в разных землях,
На своем веку я видел.
Кто играет с старым Ягу,
Должен быть на редкость ловок!
Не хвались, По-Пок-Кивис!
Будешь ты сейчас обыгран,
Жестоко наказан мною!»
Началась игра, и дико
Увлечлись игрою гости!
На одежду, на оружие,
До полночи, до рассвета,

Старики и молодые —
Все играли, все метали,
И лукавый По-Пок-Кивис
Обыграл их без пощады!
Взял все лучшие одежды,
Взял оружие боевое,
Пояса и ожерелья,
Перья, трубки и кисеты!
Двадцать глаз пред ним сверкали,
Как глаза волков голодных.

Итак, видно, что в «Песне о Гайавате» Лонгфелло присутствует *отдельная личность* — со своими неповторимыми чертами. И личность в художественном мире «Песни о Гайавате» по-своему *самоценна*: если в большинстве эпосов национальные эпические герои видят перед собой свои народы *в целом* и с удивительной легкостью подходят к отдельной человеческой жизни, то лонгфелловский Гайавата видит перед собой не только народ вообще — но и *отдельных людей*.

Наконец, нарушается в художественном мире «Песни о Гайавате» еще одно традиционное эпическое единство. Обычно создателям эпосов еще неведом был разрыв между внешней мощью человека — и его внутренним миром, и потому традиционные эпические герои обладают *исключительной цельностью*: доблесть почти всегда совпадает у эпических героев с внешней красотой, с силой, с могуществом, даже с красотой одеяния. Определенное расчленение *единого* критерия оценки на критерий *нравственный* и критерий *эстетический*, осознание того, что за уродливой внешностью может скрываться прекрасная душа — это уже достояние значительно более поздних этапов развития культуры. Только ведь «Песнь о Гайавате» создавалась в середине XIX века и не могла не опираться на тот культурологический фундамент, которого еще не было в эпоху, когда создавались эпосы большинства народов. И вот в «Песни о Гайавате» появляется глава «Сын вечерней звезды», где повествуется об Оссэо, небесном посланце, сыне Вечерней Звезды и божественного отца:

...Нищий, старый, безобразный,
Вечно кашлял он, как белка.
Ах, но сердце у Оссэо
Было юным и прекрасным!
Он сошел с звезды Заката,
Он был сын Звезды Вечерней,
Сын Звезды любви и страсти!
И огонь ее, и чары,
И краса, и блеск лучистый —
Все в груди его таилось,
Все в речах его сверкало!

Над Оссэо и над его молодой женой красавицей Овини все смеялись — до тех пор, пока, по воле божественного отца Оссэо, вигвам, где находились Оссэо, Овини и смеявшиеся над ними молодые люди, не взлетел на небо, а насмешники не превратились в весело порхающих птиц, а затем — в племя Пигмеев Пок-Вэджис. Заканчивает Ягу свой рассказ словами:

Есть возвышенные души,
Есть непонятые люди!
Я знавал таких немало.
Зубоскалы их нередко
Даже на смех поднимают,
Но насмешники должны бы
Чаще думать об Оссэо!

Эти слова лонгфелловского Ягу явно рождены к жизни гуманистической традицией XIX века.

Почему-то при чтении «вставного» рассказа об Оссэо не дает покоя мысль, что появление этого рассказа может быть напрямую связано с «христианской» линией в «Песни...». Дело в том, что Лонгфелло через всю «Песнь...» ведет Гайавату и ведомый им народ к принятию христианства как к закономерному итогу *всего предшествующего* духовного развития. И некоторые из сюжетов, присутствующих в «Песни...», позволяют предположить, что Лонгфелло, может быть, заставил своих индейцев пройти на пути к обретению христианской веры ряд этапов, которые прошел создавший Библию еврейский народ и которые запечатлелись в Ветхом Завете. В частности,

сюжет, в рамках которого Гайавата борется с посланцем неба Мондамином по воле самого Мондамина, побеждает его и через это дарует своему народу великое обретение — земледелие, возделывание майса, вызывает прямые ассоциации с ветхозаветным сюжетом, в рамках которого Иаков борется с Богом — и именно этим обретает для своего народа избранность. Что же касается рассказа об убогом, но великом Оссэо, то не соответствует ли, по замыслу Лонгфелло, роль этого рассказа той роли, которую играла ветхозаветная книга пророка Исайи. Ведь в книге пророка Исайи, в соответствии с традиционной христианской интерпретацией, присутствует предвестие грядущего появления на земле Бога-сына, который в земной своей жизни будет жалок и несчастен:

«Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и издевавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое, Он был презираем, и мы ни во что ставили Его. Но Он взял на себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом.

Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились...» (Книга Пророка Исайи 53, 3-5). Разумеется, это лишь одно из возможных толкований. Впрочем, далеко не однозначно толковались в рамках разных традиций и приведенные выше слова из ветхозаветной книги пророка Исайи. Как предвестие появления Бога-сына эти слова толковались в рамках христианской традиции, и, скорее всего, Лонгфелло — глубоко верующий христианин — отталкивался именно от этого толкования. Однако в любом случае в этих библейских словах присутствует уже идея возможности разрыва между внешней мощью — и внутренней сущностью, и, с точки зрения автора данного пособия, в любом случае можно говорить о прямой или косвенной опоре Лонгфелло на этот аспект содержания книги пророка Исайи.

Итак, через всю «Песнь о Гайавате» проходит линия пути индейских племен к встрече с «наставни-

ком бледнолицых» — христианским проповедником. Это — «сквозная» линия. Не случайно поэтому в самом начале «Песни...», в главе «Трубка Мира», Владыка Жизни, индейский бог (которого можно рассматривать как открывшуюся индейцам одну из ипостасей Бога библейского), обращается к собравшимся вокруг него племенам с предвестием:

И придет Пророк на землю
И укажет путь к спасенью;
Он наставником вам будет,
Будет жить, трудиться с вами,
Всем его советам мудрым
Вы должны внимать покорно —
И умножатся все роды,
И настанут годы счастья.
Если ж будете вы глухи, —
Вы погибнете в раздорах!

Может быть, под этим Пророком и подразумевается Гайавата.

И не случайно путь, по которому идет Гайавата, — это прежде всего не путь военных побед (хотя и они были), но путь обретения духовного света, который постепенно становится и достоянием всего его народа. Именно поэтому однажды наступает момент, когда, глядя на окружающую его прекрасную природу, на птиц, рыб, растения, Гайавата, «полный скорби безнадёжной», начинает непрерывно задавать себе один и тот же вопрос:

Неужели наше счастье,
Наша жизнь от них зависит?

Теперь ему уже нужна иная, духовная опора. В поисках этой опоры он однажды задается вопросом о тленности человеческого знания и обретений человеческой души и о возможности закрепления, увековечения этих знаний и обретений:

Посмотри, как быстро в жизни
Все забвенье поглощает!

Блекнут славные преданья;
Блекнут подвиги героев;
Гибнут знания и искусство
Мудрых Мидов и Вэбинов,
Гибнут дивные виденья,
Грезы вещей Джосакидов!
Память о великих людях
Умирает вместе с ними;
Мудрость наших дней исчезнет,
Не достигнет до потомства,
К поколениям, что сокрыты
В тьме таинственной, великой
Дней безгласных, дней грядущих.
На гробницах наших предков
Нет ни знаков, ни рисунков.
Кто в могилах, — мы не знаем,
Знаем только — наши предки;
Но какой их древний тотэм —
Бобр, Орел, Медведь, — не знаем;
Знаем только: «это предки».
При свиданьи — с глазу на глаз
Мы ведем свои беседы;
Но, расставшись, мы вверяем
Наши тайны тем, которых
Посылаем мы друг к другу;
А посланники нередко
Искажают наши вести
Иль другим их открывают.

И Гайавата находит исход — и дарует своему
народу письмена:

Из мешка он вынул краски,
Всех цветов он вынул краски
И на гладкой на бересте
Много сделал тайных знаков,
Дивных и фигур, и знаков;
Все они изображали
Наши мысли, наши речи.
Гитчи Манито могучий
Как яйцо был нарисован;
Выдающиеся точки
На яйце обозначали
Все четыре ветра неба
«Вездесущ Владыка Жизни» —

Вот что значил этот символ.
Митчи Манито могучий,
Властелин всех Духов Злобы,
Был представлен на рисунке
Как великий змей, Кинэбик.
«Пресмыкается Дух Злобы,
Но лукав и изворотлив» —
Вот что значил этот символ.
Белый круг был знаком жизни,
Черный круг был знаком смерти;
Дальше шли изображенья
Неба, звезд, Луны и Солнца,
Вод, лесов и горных высей,
И всего, что населяет
Землю вместе с человеком.
Для земли нарисовал он
Краской линию прямую,
Для небес — дугу над нею,
Для восхода — точку слева,
Для заката — точку справа,
А для полдня — на вершине.
Все пространство под дугою
Белый день обозначало,
Звезды в центре — время ночи,
А волнистые полосы
— тучи, дождь и непогоду.
След, направленный к вигваму,
Был эмблемой приглашенья,
Знаком дружеского мира;
Окровавленные руки,
Грозно поднятые кверху, —
Знаком гнева и угрозы.
Кончив труд свой, Гайавата
Показал его народу,
Разъяснил его значенье,
И промолвил: «Посмотрите!
На могилах ваших предков
Нет ни символов, ни знаков
Так пойдите, нарисуйте
Каждый — свой домашний символ,
Древний прадедовский тотэм,
Чтоб грядущим поколениям
Можно было различать их».
И на столбиках могильных
Все тогда нарисовали

Каждый — свой фамильный тотэм,
Каждый — свой домашний символ:
Журавля, Бобра, Медведя,
Черепашу иль Оленя.
Это было указанье,
Что под столбиком могильным
Погребен начальник рода...»

Дарованные Гайаватой письма — это еще один, и очень важный, шаг от материи к духу, от бренного земного бытия — к *вечной жизни*, пока что — к вечной жизни творений человеческого духа в *людской памяти*.

Следующим (и очень важным) этапом пути Гайаваты и его народа на пути от материи к Духу становится соприкосновение с мрачными, печальными посланниками загробного царства:

Это мертвые восстали,
Это души погребенных
К вам пришли из Стран Понима,
Из страны Загробной Жизни.

Общение с печальными гостями заставило Гайавату ближе соприкоснуться с тайной вечного инобытия человеческой души в загробном мире, *принять этот мир в свою душу*. Это — тоже шаг на пути к вечности. И уход Гайаваты в вечность одновременно с появлением на его месте христианского проповедника предстает в поэме как закономерный исход «дохристианского» пути от материи к Духу, от времени — к Вечности. Впереди — «христианская» часть пути.

«Песнь о Гайавате» в прямом смысле этого слова пронизана чувством гармонии и примирения. Трудно сказать, в каких случаях Лонгфелло «домысливал» то, что могли видеть и чувствовать индейцы, в каких — преднамеренно делал взгляд своих героев на мир исключительно неагрессивным, исполненным гармонического слияния с окружающей природой и окружающими людьми. Поэтому даже в тех случаях, когда лонгфелловским героям — и прежде всего

Гайавате — требуется нанести какой-либо ущерб окружающей природе, они ничего не берут насильно — деревья или животные *отдают* им то, что требуется. Можно вспомнить в этой связи главу «Пирога Гайаваты». Гайавата ничего не отбирает — он *просит*.

! «Дай коры мне, о Береза!
Желтой дай коры, Береза,
Ты, что высишься в долине
Стройным станом над потоком!
Я свяжу себе пирогу,
Легкий челн себе построю,
И в воде он будет плавать,
Словно желтый лист осенний,
Словно желтая кувшинка!
Скинь свой белый плащ, Береза!
Скинь свой плащ из белой кожи:
Скоро лето к нам вернется,
Жарко светит солнце в небе.
Белый плащ тебе не нужен!»...
До корней затрепетала
Каждым листиком береза,
Говоря с покорным вздохом:
«Скинь мой плащ, о Гайавата!»
И ножом кору березы
Опоясал Гайавата
Ниже веток, выше корня,
Так, что брызнул сок наружу;
По стволу, с вершины к корню,
Он потом кору разрезал,
Деревянным клином, поднял,
Осторожно снял с березы.
«Дай, о Кедр, ветвей зеленых,
Дай мне гибких, крепких сучьев,
Помоги пирогу сделать
И надежней, и прочнее!»
По вершине кедра шумно
Ропот ужаса пронесся,
Стон и крик сопротивления;
Но, склоняясь, прошептал он:
«На, руби, о Гайавата!»
И, срубивши сучья кедра,
Он связал из сучьев раму,

Как два лука, он согнул их,
Как два лука, он связал их.
«Дай корней своих, о Тэмрак:
Дай корней мне волокнистых:
Я свяжу свою пирогу,
Так свяжу ее корнями,
Чтоб вода не проникала,
Не сочилась в пирогу!»
В свежем воздухе до корня
Задрожал, затрясся Тэмрак,
Но, склоняясь к Гайавате,
Он одним печальным вздохом,
Долгим вздохом отозвался:
«Все возьми, о Гайавата!»
Из земли он вырвал корни,
Вырвал, вытянул волокна,
Плотно сшил кору березы,
Плотно к ней приладил раму.
«Дай мне, Ель, смолы тягучей,
Дай смолы своей и соку:
Засмолю я швы в пироге,
Чтоб вода не проникала,
Не сочилась в пирогу!»
Как шуршит песок прибрежный,
Зашуршали ветви ели,
И, в своем уборе черном,
Отвечала ель со стоном,
Отвечала со слезами:
«Собери, о Гайавата!»
И собрал он слезы ели,
Взял смолы ее тягучей,
Засмолил все швы в пироге,
Защитил от волн пирогу.
«Дай мне, Еж, колючих игол,
Все, о Еж, отдай мне иглы:
Я украшу ожерельем,
Уберу двумя звездами
Грудь красавицы-пироги!»
Сонно глянул Еж угрюмый
Из дупла на Гайавату,
Словно блещущие стрелы,
Из дупла метнул он иглы,
Бормоча в усы лениво:
«Подбери их, Гайавата!»

И одушевленная природа дарует Гайавате все, что ему нужно; Береза отдает бересту и кору; Кедр — ветви и сучья; Тэмрак (лиственница) — корни; Ель — смолу; Еж — иглы — пусть с сожалением и с содроганием. Ибо природа и люди в лонгфелловском мире — это одно гармоническое целое, и благодетель людей Гайавата не может не быть и другом окружающей природе. Не случайно все, что делает Гайавата, происходит на фоне любопытных и сочувственных взглядов дикого гуся Вавы, трусливого кролика Вабассо, цапли Шух-Шух-Ги и пушистой белки Аджидомо, которая прошла вместе с Гайаватой, на носу его пироги, сквозь чрево Мише-Намы, Великого Осетра. Не случайно при этом, что у одушевленных животных из «Песни о Гайавате» есть имена, и даже названия деревьев, к которым Гайавата обращается с просьбами, написаны с заглавной буквы. Это — не объекты воздействия человека, это — одушевленные существа, с которыми лонгфелловские герои вступают в такие же взаимоотношения, как и с другими людьми. Трудно сказать, в какой мере здесь запечатлелся домysel поэта-романтика Лонгфелло, а в какой — опора на реальные данные, свидетельствующие об одушевлении индейцами побережья Великих Озер окружающей природы. Так или иначе, но Дж.Дж.Фрзэр в своей книге «Фольклор в Ветхом завете» приводит ряд свидетельств такого одушевления у разных народов — когда, например, животные привлекались к суду и даже имели своих адвокатов (как на высшее проявление такого одушевления, Дж. Дж.Фрзэр ссылается на традиции одного из народов Целебеса, в соответствии с которыми «если крокодил убьет кого-нибудь, то семья жертвы имеет право со своей стороны убить крокодила, а именно убийцу или члена его семьи. Но если при этом будет убито больше крокодилов, чем людей, то право мести переходит к крокодилам, и они могут осуществить свое право по отношению к любому человеку»).

Гармоническое единство лонгфелловских героев с природой — это лишь часть того декларируемого Лонгфелло вселенского — и прежде всего всечеловеческого — единства, которое провозглашается в са-

мом начале «Песни...» («Трубка мира») главным индейским богом, Владыкой Жизни (который, может быть, для Лонгфелло является одной из ипостасей библейского Бога). Это единство разных народов, которые Владыка Жизни созывает на совет и призывает к отказу от войн и к осознанию своего единства — единства прежде всего как людей:

Вдоль потоков, по равнинам,
Шли вожди от всех народов,
Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мэндэны,
Делавэры и Могоки,
Черноногие и Поны,
Оджибвеи и Дакоты —
Шли к горам Большой Равнины,
Пред лицо Владыки Жизни.
И в доспехах, в ярких красках, —
Словно осенью деревья,
Словно небо на рассвете, —
Собрались они в долине,
Дико глядя друг на друга.
В их очах — смертельный вызов,
В их сердцах — вражда глухая,
Вековая жажда мщенья —
Роковой завет от предков.
Гитчи Манито всесильный,
Сотворивший все народы,
Поглядел на них с участием,
С отчей жалостью, с любовью, —
Поглядел на гнев их лютый,
Как на злобу малолетних,
Как на ссору в детских играх.
Он простер к ним сень десницы,
Чтоб смягчить их нрав упорный,
Чтоб смирить их пыл безумный
Мановением десницы.
И величественный голос,
Голос, шуму вод подобный,
Шуму дальних водопадов,
Прозвучал ко всем народам,
Говоря: «О дети, дети!
Слову мудрости внимлите,

Слову кроткого совета
От того, кто всех вас создал!
Дал я земли для охоты,
Дал для рыбной ловли воды,
Дал медведя и косулю,
Дал бобра вам и казарку;
Я наполнил реки рыбой,
А болота — дикой птицей:
Что ж ходить вас заставляет
На охоту друг за другом?
Я устал от ваших распрей,
Я устал от ваших споров,
От борьбы кровопролитной,
От молитв о кровной мести.
Ваша сила — лишь в согласье,
А бессилие — в разладе.
Примиритесь, о дети!
Будем братьями друг другу!
И придет Пророк на землю
И укажет путь к спасенью;
Он наставником вам будет,
Будет жить, трудиться с вами.
Всем его советам мудрым
Вы должны внимать покорно —
И умножатся все роды,
И настанут годы счастья.
Если ж будете вы глухи, —
Вы погибнете в раздорах!
Погрузитесь в эту реку,
Смойте краски боевые
Смойте с пальцев пятна крови;
Закопайте в землю луки,
Трубки сделайте из камня,
Тростников для них нарвите,
Ярко перьями украсьте,
Закурите Трубку Мира
И живите впредь как братья!»
Так сказал Владыка Жизни.
И все воины на землю
Тотчас кинули доспехи,
Сняли все свои одежды,
Смело бросились в реку,
Смыли краски боевые.
Светлой, чистою волною
Выше их вода лилася —

От следов Владыки Жизни.
Мутной, красною волною
Ниже их вода лилася,
Словно смешанная с кровью.
Смывши краски боевые,
Вышли воины на берег,
В землю палицы зарыли,
Погребли в земле доспехи.
Гитчи Манито могучий,
Дух Великий и Создатель,
Встретил воинов улыбкой,
И в молчанье все народы
Трубки сделали из камня,
Тростников для них нарвали,
Чубуки убрали в перья
И пустились в путь обратный —
В ту минуту, как завеса
Облаков заколебалась
И в дверях отверстых неба
Гитчи Манито сокрылся,
Окружен клубами дыма
От Покваны, Трубки Мира.

Интересно, что и Трубка Мира не выдумана Лонгфелло. По словам М.Стингла, «трубка мира играла чрезвычайно важную роль в общественной жизни многих индейских групп Северной Америки. Курили ее участники «парламента» — племенного совета, курение трубки мира составляло основу многих религиозных обрядов, особенно у прерийных индейцев... Племенная трубка мира хранилась в отдельном шатре, который назывался «шатром священной трубки». К этому можно лишь добавить, что у племени реальных оджибвеев (а именно это племя находится в центре «Песни...») знаменитая лонгфелловская Поквана (Трубка Мира) имела сходное по звучанию название — «опвахгун».

СКАНДИНАВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Скандинавская культура развивалась по своим законам, совершенно отличным от законов, по которым развивались культуры других европейских стран. Связано это с некоторыми историческими реалиями: известно, например, что Скандинавия практически не знала крепостного права, что издревле в Скандинавии прижились самоуправляющиеся общины, объединяющие свободных жителей, и это, безусловно, оказало влияние на развитие скандинавской культуры, в том числе и литературы: для типичного скандинавского литературного героя характерно отчетливо выраженное чувство собственного достоинства, нежелание смириться с внешними обстоятельствами, сильная воля, внутренняя независимость. Эти качества характерны и для целого ряда героев пьес выдающегося норвежского драматурга Генрика Ибсена.

Генрик Ибсен
(1828—1906)

Г.Ибсена принято наряду с Дж.Б.Шоу рассматривать как гения «интеллектуальной драмы»: почти всегда в основе сюжета его пьес лежит спор вокруг того или иного взгляда на мир.

Любимый герой Ибсена — это человек, стремящийся преодолеть рамки земной необходимости, ос-

вободиться от нее или даже освободить от нее окружающих, для чего ему, как правило, бывает необходимо добровольно отказаться от своего вечно находящегося под угрозой уничтожения уютного мирка, сказать себе всю правду, какой бы страшной она ни была, и далее уже противопоставить вдавливающим в землю обстоятельствам свою свободную волю.

Таков, например, Бранд из одноименной пьесы Г.Ибсена «Бранд» (1864—1866). По роду занятий Бранд — священник, «прест», как в Норвегии называли священников. Но он же — и богорец, ибо ненавидит того милосердного Бога, которого он должен нести людям и который прощает человеку грехи лишь при условии того, что человек все же помнит о Добре и время от времени отдает ему какую-то дань; этого Бога Бранд презрительно называет «стариком»:

Конечно. Стар и сед.
Притом плешив. А борода —
Серебряные нити льда.
Он благ, но все ж настолько строг,
Чтоб гнать детей в постельки в срок.

Такой Бог, по убеждению Бранда, обрекает человека на рабство, на несвободу от земных соблазнов и от собственных пороков, он прощает человеку его рабское безволие — и не подвигает на движение к Идеалу, которое, по Бранду, не может быть половинчатым: «Все или ничего!». Или — иступленное движение к Идеалу, рвущее путы всех земных соблазнов, даже — физиологической необходимости, свободное отречение от имущества, от любви, от наслаждения; либо уж, по крайней мере, — свободно избранное вступление на стезю греха. Но раздвоенный человек, имеющий представление о добре, но поддающийся внешним влияниям и неспособный идти по пути добра *до конца*, — такой человек вызывает ненависть Бранда:

Попробуй обойди наш край
И в души всех людей вникай;
Поймешь — умеют в наши дни

Всем понемногу быть они:
Чуть важными по воскресеньям,
Чуть чтущими завет отцов,
Чуть падкими на наслажденья
(Как их отцы, в конце концов);
Чуть тронутыми за попойкой,
Когда про маленький, но стойкий,
Не знавший палки до сих пор
Народец горный грянет хор;
Чуть щедрыми на обещанья,
Чуть трезвыми на совещаньи...
Да, да, они чуть-чуть во всем,
Чуть-чуть в хорошем и в плохом, —
Они в большом и малом — дробь,
В добре и в зле, в любви и в злобе;
Всего ж страшней, что дробь часть
Берет над всем остатком власть!

Такое состояние, по мнению Бранда, — рабство в плену необходимости, а залог свободы — добровольное следование по пути христианского добра до конца, до добровольного принятия той же муки, какую претерпел Христос, до состояния, в котором человек станет равен Богу:

Сперва
Закона строгого права
Должны мы волей утолить;
Нет, не к тому стремись душой,
Что, в малой мере иль в большой,
Вполне ты в силах совершить
И что содержит лишь деянье
Как сумму сил, трудов, страданья;
Нет, радостно умей хотеть —
Пусть хлещет мук и страха плеть;
Последний подвиг твой не в том,
Чтоб кончить путь страстной крестом,
А в том, чтоб ты *хотел* креста,
Хотел — хоть плотью изнемог,
Хотел — хоть в кровь спеклись уста.
Лишь здесь — спасенья твой залог!

Парадокс в том, что требование *предельного* следования божественным заповедям перерастает

здесь по сути, в требование богоравенства, то есть — в богоборческий бунт. И Бранд жаждет вывести на путь движения к идеалу всю свою паству. На этом пути он не щадит ни себя, ни своих близких. Своей матери он согласен перед смертью отпустить грехи лишь в том случае, если она отречется в пользу Бога от всего своего имущества. Вот диалог Бранда с матерью:

МАТЬ

Дай клятву — отведишь беду?..

БРАНД

В твой покаянный час — приду...

Но я поставлю, как и ты,

Условье: цепи суеты

Сбрось добровольно — в гроба сень

Сойди нагой, как в первый день.

МАТЬ

Вели огню расстаться с жаром,

Снегам — с морозом, туче — с паром!

Сбавь цену!

БРАНД

Выплесни бадью

До дна и попроси у Бога,

Чтоб он судил тебя не строго.

МАТЬ

Голодный пост, епитимью

Потребуй лучше от меня, —

Но этого не в силах я...

БРАНД

Коль прочь от главного бежишь,

Судью остатком не смягчишь.

МАТЬ

Даю на церковь.

БРАНД

Все даешь?

МАТЬ

Сын, разве много — не довольно?

БРАНД

Все покаянье будет ложь,

Пока, как Иов, добровольно

На гряде пепла не умрешь!

И Бранд так и не приходит отпустить грехи матери в ее смертный час, ибо до самого конца она присылает то свое согласие на «полдобра», то на «девять десятых». Но правда Бранда сурова — «все иль ничего!»

В своем стремлении к Богу Бранд обрекает на смерть сына, добиваясь того, чтобы его жена добровольно отказалась от вывоза ребенка на лечение, а потом требует от жены разъединить в сознании умершее тело ребенка и его улетевшую к Богу душу:

Агнес, снег заносит *труп*, —
Альф давно умчался к свету.

И в финале Бранд, уверовав в свое великое предназначение, в то, что он своим добровольно принятым крестом сделал себя почти равным Богу, решает повести к Идеалу весь свой приход: и он убеждает прихожан покинуть свои дома и пойти за ним в глухую северную бесконечность, в горы, к добровольной мученической смерти и одновременно — к абсолютной свободе и к богоравенству:

Я обещал победу вам, —
Я через вас победу дам.

Но в финале толпа оставляет преста, заставляя его еще раз подтвердить свое мнение о человеческой природе:

Толпы вышли из селенья —
Не достиг никто вершины!
К дню великому стремленье
Говорит во всех сердцах,
И горит в душе общины
Зов к борьбе обетованной...
Да, но жертвы, жертвы страх —
Вот рубеж их непрерывный.

Далее Бранд идет к вершине один — и гибнет.
Но каково собственно ибсеновское отношение к правде Бранда? По ходу действия правда Бранда

стадкивается с другой правдой — правдой сострадания к человеку такому, каков он есть, — со своими слабостями и одновременно — со своим стремлением к добру. Вопрос же о том, чья правда ближе к Богу, остается открытым до конца: умирает Бранд с вопросом на устах.

Человека, противопоставившего свою свободную волю земной необходимости, мы видим и в пьесе Ибсена «Пер Гюнт».

Свобода для Ибсена неотделима от срывания красивых покровов со всего, от принятия *всей правды*, какой бы страшной она ни была. И в основе сюжетов целого ряда ибсеновских пьес лежит как раз мучительный процесс срывания личин с самых дорогих для героев вещей, процесс разрушения в глазах героев прежде понятного и уютного мира.

Вот пьеса Ибсена «Нора» (другое название — «Кукольный дом»).

Перед нами — совершенно благополучная семья адвоката Хельмера: муж, очаровательная жена Нора, трое маленьких детей. Отношения в семье безмятежно-идиллические — воистину «кукольный дом». Но за всей этой «кукольностью» стоит компрометирующая семью тайна: в свое время Нора во время болезни мужа взяла деньги в долг у поверенного Кrogстада, воспользовавшись при этом фальшивой подписью на долговом поручительстве. И вот какое-то время спустя Кrogстад приходит к Норе с требованием заставить мужа — теперь занимающего ответственный пост — не принимать на работу одну женщину (на то у Кrogстада имеются достаточно веские причины). В ход идет и шантаж той уже почти забытой подделкой. «Кукольный дом» проверяется на прочность — ведь Норе теперь грозит суд. Нора в свое время совершила подлог, чтобы спасти мужа и одновременно не доставлять лишних волнений умирающему отцу, — но теперь Хельмер, узнав правду и испугавшись за свою репутацию, начинает отрекаться от жены. Предварительно посокрушавшись по поводу «лицемерки, лгуньи, преступницы», в руках которой он оказался, Хельмер в страхе бормочет: «...Меня, пожалуй, запо-

дозрят в том, что я знал о твоём преступлении. Пожалуй, подумают, что за твоей спиной стоял я, что это я тебя подучил!..» После чего следует требование вести себя по-прежнему, не подавая виду, — вдруг пронесет: «Ты, значит, останешься в доме, это само собой. Но детей ты не будешь воспитывать. Я не смею доверить тебе их... И это мне приходится говорить той, которую я так любил и которую еще... Но этому конец. Отныне уже нет речи о счастье, а только о спасении остатков, обломков, декорума».

Затем происходит чудо — выясняется, что теперь семья вне опасности, и Хельмер теперь лихорадочно пытается восстановить ненадолго нарушенную атмосферу «кукольного дома». Но Нора теперь не желает сохранять в своей душе «декорум» — и заставить себя забыть о том, что стоит за этим «декорумом». И Нора решает сказать себе и мужу всю правду до конца: «Когда у тебя прошел страх, — не за меня, а за себя, — когда вся опасность для тебя прошла, с тобой как будто ничего и не бывало. Я по-старому осталась твоей птичкой, жаворонком, куколкой, с которой тебе только предстоит обращаться еще бережнее, раз она оказалась такой хрупкой, непрочной... В ту минуту мне стало ясно, что я все эти восемь лет жила с чужим человеком и прижила с ним троих детей...» Правда сказана (прежде всего — себе), «кукольный дом» разрушен. Теперь остается только одно — уход. Такой финал пьесы вызвал неоднозначную реакцию — многие обвиняли Ибсена в посягательстве на семейные устои. И тем не менее именно такой исход органически определяется сюжетом пьесы.

А вот еще одна пьеса — «Привидения» (1881). Здесь мы поначалу тоже сталкиваемся с «кукольным домом», каковым является в глазах окружающих биография умершего 10 лет назад капитана и камергера Алвинга. И вот уже его вдова принимает решение о пожертвовании усадьбы на «детский приют в память капитана Алвинга». Ей тоже не хочется нарушать «декорум». Но постепенно в сознание фру Алвинг, в ее воспоминания входят живые картины того,

как выглядела реально ее жизнь с капитаном Алвингом — пьяницей и развратником. И живым напоминанием об этой реальности перед ней предстает ее сын Освальд — художник по профессии, страдающий наследственным венерическим заболеванием, которое проявляется в форме размягчения мозга: один припадок уже был — в случае второго припадка Освальд навсегда превратится в беспомощного младенца. Теперь правда о капитане из прошлого переходит в настоящее, даже — в будущее: ведь Освальд взял с матери слово, что в случае смерти его мозга она прекратит страдания сына. И в финале мы видим именно этот второй, роковой припадок Освальда, после которого он с «взором, тупо уставленным в пространство» бесконечно повторяет: «Солнце, солнце...». Красивой легенды больше нет — правда о прошлом властно входит в настоящее. Привидения ожили.

РУБЕЖ XIX—XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ОТРАЖЕНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Реалистическая тенденция в развитии западной, в первую очередь европейской, литературы конца XIX — начала XX веков отнюдь не была единственной. Более того, ближе к концу XIX века все яснее стала просматриваться ограниченность традиционно реалистического метода, неспособность его проникнуть в некоторые пласты индивидуальных переживаний, адекватно передать иррациональное. В конечном счете любой сформировавшийся на данном конкретном промежутке времени метод художественного освоения действительности ограничен и какой-то системой доступных объектов, и даже характером освоения этих объектов. Всеобъемлющего метода художественного освоения мира в рамках того или иного исторического промежутка возникнуть не может, так же как не может вдруг открыться человеку абсолютная Истина. Подобно тому, как безгранично в многообразии своих форм научное познание, — подобно этому безгранично и художественное освоение бытия, и потому любой конкретный метод такого освоения неизбежно обречен рано или поздно продемонстрировать свою ограниченность. Известная ограниченность реализма стала проявляться ближе к концу XIX века, когда в некоторых кругах даже стала бытовать точка зрения, что реализм вообще себя исчерпал. История литературы уже XX века опровергла эту точку зрения: реализм оказался очень продуктивным художественным методом, и о какой-либо его «исчерпанности» рано говорить даже сейчас. Просто ближе к концу XIX века искусство стало проявлять интерес и к тем сферам, которые

для традиционно реалистического освоения *изначально* закрыты.

В европейской культурной традиции конца XIX — начала XX веков, помимо всего прочего, на достаточно широком срезе проявилась «усталость» от реализма, связанная с тем, что реальность становилась все более и более драматичной: реальный человек обнаруживал в себе все новые и новые качества, о которых он хотел бы забыть (и в обнаружении которых ему в значительной степени помогло реалистическое искусство), а реальная жизнь становилась все более и более неустойчивой: противоречия, раздирающие мир, все более и более обострялись, а на горизонте маячила I мировая война. Естественно в связи с этим стремление значительной части европейской интеллигенции либо к уходу от безысходной действительности в мир собственных переживаний, либо же к моделированию в искусстве «второго мира» — мира, словно бы приподнятого над миром реальным. Кстати, это наиболее ярко проявилось в России, для которой начало XX века было особенно катастрофическим (за 17 лет — три революции, две войны с объявлением массовой мобилизации, в промежутках — тревожная тишина, внешне привычный, но исполненный тревожного предощущения грядущих катастроф ход жизни) и где исключительно ярко расцвели в начале XX века такие «нереалистические» направления, как символизм и акмеизм. Кроме того, в России рубежа веков оказался достаточно плодотворным способ художественного освоения бытия, который можно условно назвать *утрированным реализмом*. Это — освоение реальной жизни *нереалистическими средствами*, которые позволяют отразить те или иные стороны бытия в *концентрированном виде*. Яркое проявление такого «утрированного реализма» — проза Л. Андреева. Можно вспомнить в этой связи его «Красный смех», где объект художественного освоения — реальные события русско-японской войны 1904—1905 годов, но где *сущность* этой войны в *концентрированном виде* передается средствами, выводящими это произведе-

ние за рамки «классического» реализма. Впрочем, подобного рода «утрированный реализм» оказался достаточно продуктивным и в западной культуре — можно вспомнить в этой связи произведения О.Хаксли, В.Вулф, тем более — Дж.Джойса*.

Что касается европейской культурной традиции, то одним из первых вызов реализму бросили французские символисты П.Верлен и А.Рембо, а в Англии — Оскар Уайльд.

Оскар Уайльд (1856—1900)

Оскар Уайльд родился в Дублине (Ирландия) в семье врача, окончил Оксфордский университет, а всю последующую жизнь посвятил литературной деятельности и исканиям в области эстетики; пришлось ему незадолго до смерти изведать и двухлетнее тюремное заключение, после чего на свет появилась «Баллада Рэдингской тюрьмы».

Уайльд-эстетик с исключительным неприятием относился ко всяким попыткам рассматривать искусство как нечто иное, кроме как сотворение прекрасного — вне зависимости от правдивости отражения реальной жизни, даже нравственного наполнения, не говоря уже о практической полезности. В своем «Предисловии» к роману «Портрет Дориана Грея» Уайльд выдвигает 25 принципов, на которых базируется его эстетика. Вот некоторые из них:

«Те, кто в прекрасном находят дурное — люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

* При введении условного наименования «утрированный реализм» автор пособия отталкивался от понятия «утрированной прозы», введенного в литературоведческий обиход А.Синявским. Как явления такой «утрированной прозы» А.Синявский рассматривает произведения Гоголя, Достоевского, Лескова, Бабеля, Зощенко, Замiatина, Булгакова, противопоставляя их именно с этой точки зрения «правдоподобно реалистической прозе» Тургенева, Льва Толстого, Чехова.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, — люди культурные. Они не безнадёжны.

Но избранник — тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к реализму — это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к романтизму — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения...

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все...

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ...

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Бесполезно — в смысле выше пользы, над пользой.

Если подойти с философской точки зрения, то традиционно выделяются три основных типа ценностных отношений между человеком и окружающей его действительностью: утилитарное, этическое и эстетическое. Различаются они, во-первых, по объекту приложения (в конце концов нельзя предъявить нравственный счет животному или неодушевленному предмету), а во-вторых, по критерию оценки (Польза//Вред — для утилитарного отношения; Добро//Зло (т.е. должное или недолжное поведение человека *в данных конкретных условиях*) — для этического отношения; Прекрасное//Безобразное (т.е. соответствие//несоответствие того или иного объекта представлениям субъекта оценки об идеале) — для эстетического отношения). При этом эти отношения очень тесно переплетены, но могут и сталкиваться между собой: прекрасное может быть безнравственным и бесполезным; полезное

может быть безнравственным и безобразным; высоко-
нравственное может быть безобразным и бесполезным .
И Оскар Уайльд драматически воспринимал невозмож-
ность абсолютной ценностной гармонии. Уайльд-тео-
ретик при этом ставил критерий Прекрасного над
всеми другими критериями, однако в целом ряде про-
изведений Уайльда-художника сказалось ощущение
писателем невозможности полного отделения эстети-
ческого критерия от всех прочих, как бы Уайльд этого
ни желал. Это противоречие отразилось практически
во всех сказках Оскара Уйльда, причем в одних случаях
всевластная красота в конечном счете торжествует над
жалостью, состраданием, вообще-то — над нравствен-
ностью («День рождения Инфанта», «Соловей и роза»),
а в других случаях безнравственная красота карается
(а самая страшная кара для Уайльда — превращение
Прекрасного в Безобразное) и тем самым демонстриру-
ется неотделимость эстетического от этического, Кра-
соты от Добра («Мальчик-звезда»).

Но особенно отчетливо раздвоенность мироощу-
щения Уайльда отразилась в его романе «Портрет
Дориана Грея», в художественном мире которого ре-
альное и фантастическое словно бы переплетаются.
Итак, художник Бэзил Холлуорд создает портрет пре-
красного юного аристократа Дориана Грея, для которо-
го высшей ценностью является его собственная красота
и мечта которого — сделать так, чтобы нравственное и
эстетическое в восприятии его личности совершенно не
переплетались, чтобы никакие его прегрешения и даже
преступления не делали его менее прекрасным, чтобы
нравственное ушло просто в какую-то совершенно
другую плоскость, чтобы его пороки отражались не на
нем самом, а, допустим, на его портрете.

И мечта Дориана Грея поначалу сбывается. Внача-
ле Дориан, поклоняющийся только Красоте, отрекает-
ся от своей возлюбленной, актрисы Сибилы Вэйн, по той
причине, что та, целиком отдавшись чувству любви,
плохо сыграла Джульетту. Увы, в уайльдовском мире
человек может талантливо изображать чужое чувст-
во; пока его собственная душа чувством не озарена.
Лишь до этих пор в уайльдовском мире человеку может

быть интересно вживаться в чужой мир. Но вот душу. Сибилы озарило ее собственное чувство, и с этого момента она потеряла интерес к Джульетте, которую она играла. Но Дориану-то она была интересна лишь до тех пор, пока могла творить красоту. Таким образом, поддавшись чувству любви, она обрекла себя на утрату любви со стороны Дориана. Таков жестокий парадокс уайльдовского мира. И Дориан Грей теперь беспощаден: «Вы убили мою любовь! Раньше вы волновали мое воображение, — теперь вы не вызываете во мне никакого интереса. Вы мне просто безразличны. Я вас полюбил, потому что вы играли чудесно, потому что я видел в вас талант, потому что вы воплощали в жизнь мечты великих поэтов, облакали в живую, реальную форму бесплотные образы искусства. А теперь все это кончено. Вы оказались только пустой и ограниченной женщиной». В результате Сибилла покончила с собой, а на портрете «лицо... показалось ему изменившимся. Выражение было какое-то другое, — в складке рта чувствовалась жестокость». Дориан испытывает угрызения совести — и решает, что «этот портрет станет как бы его совестью». Но человек слаб — а соблазнов много. Новые безнравственные поступки совершает Дориан Грей — новые изменения преобразуют портрет; теперь уже Дориан должен прятать свой портрет — свою совесть — от чужих глаз. Единственное оправдание теперь для Дориана: «Каждый из нас носит в себе и ад, и небо...» А раз так — пусть уж ад и небо будут разделены, пусть уж людям открывается небо, а ад пусть хранится в дальней комнате, под покрывалом, далеко от чужих глаз.

На каком-то этапе Дориан переступает новую черту — и в гневе убивает художника Холлуорда, автора портрета, который будоражит душу Дориана своим ужасом перед изменившимся портретом. Ведь Бэзил — единственный, кто *увидел* портрет. А значит — таков бессознательный выбор Дориана — он должен умереть. А потом... не идти же в тюрьму, не губить же там свое «я». И Дориан мольбой, угрозами и шантажом принуждает молодого естествоиспытателя Алана Кэмпбела, с которым был когда-то знаком, растворить труп

художника, «превратить его и все, что на нем, в горсточку пепла, которую можно развеять по ветру».

В конце концов Кэмпбел совершил это — после чего покончил жизнь самоубийством, застрелился в своей лаборатории. А и без того изуродованный портрет меняется качественно: «Что это за отвратительная влага, красная и блестящая, выступила на одной руке портрета, как будто полотно покрылось кровавым потом?» И обратного хода нет. Дориан принимает решение начать праведную жизнь, загладить свои преступления множеством добрых дел. Он уже вступает на этот путь — но в портрете кардинальных перемен не произошло: «Только в выражении глаз было теперь что-то хитрое, да губы кривила лицемерная усмешка. Человек на портрете был все так же отвратителен, отвратительней прежнего, и красная влага на его руке казалась еще ярче, еще более была похожа на свежeproлитую кровь».

И тогда Дориан Грей, с виду все еще прекрасный юноша, решает уничтожить портрет. Но, вонзая нож в портрет, в свою совесть, Дориан, как выясняется, вонзает нож в самого себя — и раздается «крик смертной муки». И слуги, вошедшие вскоре после этого в комнату, «увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это». Итак, красота и нравственность оказываются неразделимы: плоскости пересекаются. Портрет все же настигает своего хозяина. И Оскар Уайльд, теоретически утверждая абсолютную самооценку красоты, в своих произведениях постоянно сталкивает красоту с нравственностью и, как правило, вынужден бывает сковать красоту и нравственность единой цепью.

«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Трудно сказать, имел ли в виду Сергей Есенин сюжет «Портрета Дориана Грея», когда писал своего «Черного человека». Но сам сюжет «Черного человека» вызывает прямые ассоциации с сюжетом «Портрета...»;

к явно «автобиографическому» лирическому герою приходит Черный человек и излагает лирическому герою его биографию, которая, в интерпретации Черного человека, есть «жизнь какого-то прохвоста и забулдыги». В конце концов лирический герой, дабы освободиться от навязчивого гостя, метает в него свою трость — однако

...Месяц умер,
Синеет в окошко рассвет.
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...

Черный человек, таким образом, оказывается вторым «я» поэта. Здесь трудно проводить какие-то прямые типологические параллели, но не исключено, что, может даже подсознательно, в момент создания «Черного человека» Есенин вышел на сюжет «Портрета Дориана Грея». Ведь влияние одного художественного мира на другой не обязательно осуществляется через *прямое заимствование* или через *целенаправленное переосмысление* других художественных миров. Возможен ведь и иной вариант, когда усвоенная художником культурная традиция определяет его *собственный взгляд на мир* и его художественное отражение. И художественные тексты, прочитанные писателем, могут уже словно бы «раствориться» в его взгляде на мир, в какой-то мере определяя этот взгляд словно бы изнутри. Именно таким образом огромное влияние на культуру последних двух тысячелетий оказал библейский текст, по-своему, очень опосредованно воздействуя и на уровне идейном, и на уровне ценностном, и даже на уровне сюжетном, наверное, на все искусство христианского мира. Библейские сюжеты и библейские мотивы могут появиться в том или ином художественном мире даже независимо от разумной воли автора — ибо однажды эти сюжеты или эти мотивы стали частью его мировидения, если и не через чтение самого текста

Библии, то через восприятие этим художником духовной атмосферы окружающего мира, которая (по крайней мере в странах иудеохристианской цивилизации) буквально пропитана библейскими мотивами.

Стать «кирпичиком» мирозерцания может и художественное произведение. Похоже, что «Портрет Дориана Грея» оказал подобное влияние на Есенина. Слишком уж много точек пересечения и на уровне идеи, и на уровне сюжета. И в том и в другом случае герой (в одном случае — Дориан Грей, в другом — лирический герой Есенина) словно бы распадается на два «я» — светлое и черное. И в том и в другом случае черное «я» (в одном случае — *Портрет*, в другом — *Черный человек*) является словно бы вместилищем всего черного, что сделал герой. С «Портретом Дориана Грея» все ясно. У Есенина же

Черный человек
Водит пальцем по мерзкой книге*
И, гнуся надо мной,
Как над усопшим монах,
Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги,
Нагоняя на душу тоску и страх.
Черный человек,
Черный, черный!

И в том и в другом случае герой пытается *избыть* свое второе, черное «я», уничтожить его. Ведь если этого второго «я» не будет, а сам герой останется в неприкосновенности — значит, это второе «я» на самом деле не было его частью, было лишь чем-то *внешним* по отношению к нему. Но беда-то в том, что в обоих случаях это *чужое, черное, ненавистное* оказывается неотделимым от чистого, светлого «я» того же самого человека. И уайльдовский герой, убивая свое черное «я», убивает себя, а есенинский лирический герой — убивает *собственное отражение в зеркале*. Второе «я» — неуничтожимо.

*Книга // Портрет.—В.Р.

«Усталость» от реализма проявилась на рубеже XIX и XX веков в возвращении (но уже на новом уровне) к традициям романтизма.

Очень отчетливо элементы «неоромантизма» прослеживаются в творчестве Редьярда Киплинга.

Редьярд Киплинг (1865—1936)

И прижизненная, и посмертная судьба Редьярда Киплинга достаточно парадоксальна. В среде английской интеллигенции его, певца могущества Британской империи, в последние десятилетия жизни за писателя вообще не считали — и на его похороны в Вестминстерском аббатстве в 1936 году не явился ни один крупный английский писатель — уж слишком одиозной фигурой был Киплинг. В то же время в нашей стране в 20 — 30-е годы Киплинг — убежденный враг советской власти — был достаточно популярен. Его ругали как апологета империализма — и тем не менее издавали сравнительно большими тиражами. С одной стороны — пусть советский читатель увидит «врага без маски», с другой стороны — считалось, что проходящий красной нитью через его прозу и поэзию мотив суровой романтики долга, романтики солдатской доблести, самоотречения во имя общего великого дела в значительно большей степени будет способствовать «правильному» воспитанию строителей новой жизни, нежели «размагничивающие» рассуждения разного рода «высоколобых». По мнению А.Долинина, «советская литература, рожденная революцией, имела много точек соприкосновения с киплинговской концепцией, ибо тоже исходила из того, что личность обязана принести свои интересы, желания, нравственные убеждения на алтарь великого общего дела, великой цели, оправдывающей средства, хотя, конечно, вкладывала в эти понятия противоположное — не охранительное, а революционное — содержание». И творческий метод Киплинга оказал, в частности, значительное влияние на творче-

ство таких советских поэтов-романтиков 1920-х годов, как Э.Багрицкий, Н.Тихонов, В.Луговской; немалое влияние оказал кипплинговский художественный метод и на творчество К.Симонова, которому Киплинг нравился «своим мужественным стилем, своей солдатской строгостью, отточенностью и ясно выраженным мужским началом, мужским и солдатским». Что касается русских поэтов, творчество которых приходится на дореволюционный период, то можно говорить о «киплинговском» начале в поэзии Н.Гумилева.

Каким же образом интеллигентный и восприимчивый юноша превратился в «железного Редьярда», как его позже стали называть? Надо сказать, что в детстве ему пришлось пережить достаточно суровую ломку. Родился он на территории Индии, в семье декоратора и скульптора, переселившегося в поисках заработка в колонию, и годы жизни в семье Редьярд всегда вспоминал как нечто идиллическое, что отразилось в целом ряде его сказок.

Но надо было давать Редьярду образование — и его посылают в Англию, в некое подобие частного пансиона, который содержала дальняя родственница Кипплингов. И в жизни Редьярда началась полоса жестокой дрессировки и изощренных унижений: после одного из наказаний, когда на Редьярда повесили табличку с надписью «лгун» и послали в таком виде в школу, будущий писатель на несколько месяцев потерял зрение и в течение долгого времени балансировал на грани упомощательства (кстати, может быть, опыт собственной слепоты дал в будущем Кипплингу возможность очень точными красками передать в романе «Свет погас» состояние человека в тот момент, когда свет перед его глазами навсегда гаснет). После выздоровления Редьярда перевозят в Индию, а там (учить-то где-то все равно надо) отдают в мужскую школу полувоенного типа: в Англии колониального периода вообще было принято подчиненное жестокой дисциплине интернатное воспитание будущих «хранителей империи», а уж интернат, расположенный на территории Индии и готовивший в основном тех, кому предстояло в будущем стоять на страже интересов империи на самом

переднем крае, естественно, похвастаться гуманистическим воспитанием не мог. Очевидно, именно на такой тип воспитания юношества (с некоторыми вариациями) обречена любая империя, вынужденная удерживать в повиновении множество разных народов. Ибо империя неизбежно должна готовить свою молодежь (по крайней мере большую ее часть) прежде всего не к созидательной мирной жизни — а к тому промежутку жизни, когда человеку придется смотреть на мир сквозь прицел. И Киплинг прошел именно через такую школу. В его жизнь вошли жестокая муштра, палочное воспитание; что впечатлительным юным книгочеем Редьярдом Киплингом воспринималось очень тяжело. Но постепенно, испытывая потребность в оправдании для себя всего происходящего вокруг, юный Редьярд Киплинг проникся убеждением в целесообразности подобной муштровки личности во имя подготовки ее к служению великой цивилизаторской Цели, несению Бремена Белых. Вообще колониальную политику Англии Киплинг с юности воспринимал не как нечто выгодное самой Англии, но как выполнение Англией — разумеется, самой цивилизованной страной мира — своей просветительской миссии по отношению к остальному миру, к «темным сынам земли». Причем здесь можно говорить о двойственности мироощущения Киплинга: с одной стороны, его любимый герой — это отнюдь не носитель какой-то исключительно высокой культуры; это, скорее, грубоватый, способный при необходимости «не церемониться», сильный, мужественный, преданный империи и способный во имя нее творить чудеса, стоически выносящий все лишения британский солдат, Томми Аткинс, «я» которого словно бы растворено в строю таких же томми аткинсов. Но, с другой стороны, Киплинг был убежден, что на штыках этих томми аткинсов в индийские, бирманские, суданские селения несется английская культура, что и этих томми аткинсов вполне достаточно, чтобы открыть «темным сынам земли» глаза на некую высшую правду. Такое настроение особенно ярко проявилось в программном стихотворении Р.Киплинга «Время Белых» (1890):

Твой жребий — Бремя Белых!
Как в изгнание, пошли
Своих сыновей на службу
Темным сынам земли
На каторжную работу —
Нету ее лютей, —
Править тупой толпою
То дьяволов, то детей.
Твой жребий — Бремя Белых!
Терпеливо сноси
Угрозы и оскорбления
И почестей не проси;
Будь терпелив и честен,
Не ленись по сто раз —
Чтоб разобрался каждый —
Свой повторять приказ.
Твой жребий — Бремя Белых!
Мир тяжелее войны;
Накорми голодных,
Мор выгони из страны;
Но, даже добившись цели,
Будь начеку всегда:
Изменит иль одурачит
Языческая орда.
Твой жребий — Бремя Белых!
Но это не трон, а труд:
Промасленная одежда,
И ломота, и зуд.
Дороги и причалы
Потомкам понастрой,
Жизнь положи на это —
И ляг в земле чужой,
Твой жребий — Бремя Белых!
Награда же из Наград —
Презрение родной державы
И злоба пасомых стад.
Ты (о, на каком ветрище!)
Светоч зажжешь Ума,
Чтоб выслушать: «Нам милее
Египетская тьма!»
Твой жребий — Бремя Белых!
Его уронить не смей!
Не смей болтовней о свободе
Скрыть слабость своих плечей.
Усталость не отговорка,

Ведь туземный народ
По сделанному тобою
Богов твоих познает.
Твой жребий — Бремя Белых!
Забудь, как ты решил
Добиться скорой славы, —
Тогда ты младенцем был.
В безжалостную пору,
В чреду глухих годин,
Пора вступить мужчиной,
Предстать на суд мужчин.

Кто знает — может, сформировавшись в другой среде, Киплинг, безусловно, талантливый писатель и человек, с детства болезненно восприимчивый ко всякой жестокости, значительно обогатил бы гуманистическую традицию в европейской литературе, но его личный жизненный опыт (с детства — жизнь в колониях, опыт мужской школы, потом — карьера военного журналиста, вращение главным образом среди офицеров колониальных войск) сформировал «железного Редьярда», смотрящего на мир глазами окружающих его военных, свято верящего в «светоч Ума», вносимый на штыках, и искренне недоумевающего по поводу того, что «тупая толпа то дьяволов, то детей» не спешит со слезами благодарности принять этот принесенный на штыках светоч. И еще — твердо уверовавшего в единственность правды и в губительность всякого рода колебаний: в этом плане очень характерно его стихотворение «Боги Азбучных Истин»:

Проходя сквозь века и страны
В обличье всех рас земных,
Я сжился с Богами Торжищ
И чтил по-своему их,
Я видел их Мошь и их Нemoшь,
Я дань им платил сполна.
Но Боги Азбучных Истин —
Вот Боги на все времена!
Еще на деревьях отчих
От них усвоил народ:
Вода — непременно мочит,
Огонь — непременно жжет.

Но нашли мы подход бескрылым:
Где Дух, Идеал, Порыв?
И оставили их Гориллам,
На Стезю Прогресса ступив.
С Ветром Времени мы летели
Они не спешили ничуть.
Не мчались, как Боги Торжищ,
Куда бы ни стало дуть.
Но слово к нам нисходило,
Чуть только мы воспарим,
И племя ждала могила,
И рушился гордый Рим.
Они были глухи к Надеждам,
Которыми жив Человек.
Молочные реки — где ж там!
Нет и Медом текущих рек.
И ложь, что Мечты — это крылья,
И ложь, что Хотеть — значит Мочь,
А Боги Торжищ твердили,
Что все так и есть, точь-в-точь.
Когда затевали Кембрий,
Возвестили нам Вечный мир:
Бросайте наземь оружие,
Сзывайте чужих на пир!
И продали нас, безоружных,
В рабство, врагу под ярем,
А Боги Азбучных Истин
Сказали: «Верь, да не всем!»
Под крики «Равенство дамам!»
Жизнь в цвету нам сулил Девон,
И ближних мы возлюбили,
Но пуще всего — их жен.
И мужи о чести забыли,
И жены детей не ждут,
А Боги Азбучных Истин
Сказали: «Гибель за блуд!»
Ну а в смутное время Карбона
Обещали нам горы добра:
Нищий Павел, соединяйся
И раздень богатея Петра!
Деньжищ у каждого — прорва,
А товара нету нигде.
И Боги Азбучных Истин
Сказали: «Твой Хлеб — в Труде!»
И тут Боги Торжищ качнулись,

Льстивый хор их жрецов притих,
Даже нищие духом очнулись,
И дошло, наконец, до них:
Не все, что Блестит, то Золото,
Дважды два — не три и не пять,
И Боги Азбучных Истин
Вернулись учить нас опять.
Так было, так есть и так будет,
Пока Человек не исчез.
Всего четыре закона
Принес нам с собой Прогресс:
Пес придет на свою Блевотину,
Свинья свою Лужу найдет,
И дурак, набив себе шишку,
Снова об пол Лоб расшибет.
А когда, довершая дело,
Новый мир пожалует к нам,
Чтоб воздать нам по нуждам нашим,
Никому не воздав по грехам, —
Как Воде суждено мочить нас,
Как Огню положено жечь,
Боги Азбучных Истин
Нагрянут, поднявши меч.

Одним из вершинных достижений Р.Кипплинга является его роман «Свет погас» — здесь Кипплинг в значительной степени опирается на реалистическую традицию. В основу сюжета положена трагедия человека, вернувшегося с войны и ставшего навсегда ее заложником. После ранения в голову возвращается из Судана молодой военный журналист Дик Хелдар, в котором, к тому же, проснулся талант художника. Позади — ужасы войны, впереди — творческая работа, материальный достаток, преуспевание: «Тощие годы позади, теперь наступили тучные». Пройдя через ряд испытаний, через нелегкую внутреннюю борьбу, через юношескую бескомпромиссность и через соблазн легкого заработка посредством поставки на рынок «галантерейных» картинок на военную тему («Что можно ждать от жалких людишек, которые родились и выросли при таком вот освещении?.. Если им угодно, чтобы картина была лакированная, как мебель, пускай получают чего хотят, только бы платили»), Дик Хелдар, наконец,

постепенно обретает свою художественную манеру, начинает ощущать себя настоящим художником. Но — человек предполагает, а судьба располагает. Возникающая время от времени рябь в глазах, тревога по поводу того, что может возникнуть необходимость надеть очки, приход к врачу в ожидании «мелкой починки» — и приговор: война не проходит бесследно, впереди, в лучшем случае, год зрячей жизни. И далее развивается традиционно кипплинговская сюжетная линия: обреченный человек, стоически принимающий удар судьбы, осознающий свою обреченность, но не желающий сдаваться без боя. Дик Хелдар теперь бежит наперегонки со своей судьбой, работает истово, страстно: время для него спрессовано в несколько месяцев, отпущенных на завершение картины, которую он теперь считает делом своей жизни. Последнюю схватку с судьбой Дик Хелдар проигрывает, его последнюю картину позировавшая ему девушка характеризует: «Такой гадкой и грязной пачкотни я сроду не видывала», а потом она же уничтожает картину ножом, в результате чего на холсте остается «уродливая исполосованная мешанина красок». Дик не суждено было об этом узнать — в ту же ночь свет перед глазами Дика навсегда погас, причем произошло это настолько буднично, что Дик не сразу и понял смысл случившегося, и лишь через несколько часов его окончательно приводят в себя слова друга: «Ложись. *Худшее уже позади*». Неизбежное свершилось. Остается стоически перенести этот удар судьбы, как и подобает кипплинговскому герою: пока можно — вести бой с судьбой, ~~даже~~ заранее зная о своем грядущем поражении; потом — сказать себе всю правду, не хвататься за остатки бывшего счастья — и терпеть, не взваливая свою ношу на окружающих. В финале Дик принимает решение добровольно подарить жизнь той войне, которая погасила свет перед его глазами: он снова едет в Судан, где почти сразу гибнет.

Поистине новаторами в области стихосложения стали такие поэты, как Гийом Аполлинер и Эмиль Верхарн.

Гийом Аполлинер (1880—1918)

Гийом Аполлинер (настоящее имя — Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) — французский поэт польского происхождения, жизнь которого была полна таинственных загадок: достаточно лишь сказать, что какое-то время поэт сидел в тюрьме по подозрению в на шумевшей краже из Лувра «Джоконды». Вообще Гийом Аполлинер как поэт за всю свою не столь уж долгую жизнь претерпел значительную эволюцию, но эволюция эта протекала в основном вне рамок традиционной реалистической эстетики. Так, например, Аполлинер в поисках формы, соответствующей отражаемому в его произведениях беспорядочному «потoku жизни», вообще отказался от знаков препинания — слова его текут сплошным потоком, подобно тому, как сплошным потоком льется в наше сознание окружающая нас жизнь.

Вот одно из стихотворений цикла «В тюрьме Санте»:

Я здесь забыл кто я такой
Кем был когда-то
Я номер я двадцать второй
Из двадцать пятой
Струится солнце сквозь окно
Как сквозь рогожу
И на моих стихах оно
Мне корчит рожу
Скользит светящийся пучок
А надо мною
Упрямо кто-то в потолок
Стучит ногою.

Знаки препинания — принципиально не ставятся. В поиске адекватных форм Аполлинер придавал своим стихотворениям и формы разных предметов.

В годы первой мировой войны Гийом Аполлинер попадает на фронт, а затем — тяжелое ранение в голову, трепанация черепа, вскоре после этого — смерть. Своего рода итог своей творческой жизни

Аполлинер подводит в стихотворении «Рыжая красота», написанном уже после трепанации черепа, на рубеже между жизнью и смертью:

Пред вами человек
Не чуждый здравых мыслей
Я жизнь постиг и смерть
Насколько мог постичь ее живой
Немало испытал
И горестей и радостей любви
Способен был
Кого-то в чем-то убедить
Немало языков освоил
И странствовал немало
Был на войне
Как пехотинец и артиллерист
Был ранен в голову
И трепанирован под хлороформом
И лучших из друзей
Утратил в этой сече
Постиг я современность и былое
В той мере
В какой постичь способен человек
Мне надоело думать о войне
Которая идет
Меж нами и во имя нас друзья
Хочу я быть судьей
В той давней распре
Традиции с открытjem
Порядка с Риском
Вы чьи уста подобье уст Господних
Уста которые и есть порядок
Имейте снисхождение к нам
Не сравнивайте нас
Искателей и следопытов
С великими в ком образы порядка
Ведь мы вам не враги
Хотим открыть для вас
Волшебный дивный край
Где тайны пышный цвет
Дается прямо в руки
Где столько новых красок и огней
Невиданных доныне
И тысячи видений бестелесных
Ждут воплощенья

Хотим разведать область доброты
Безмолвный необъятный материк
А также время
Которое направить можно
Вперед и вспять
Так снизойдите ж к нам
Сражающимся на границе
Грядущего и бесконечного
Грехи простите нам и заблужденья
А лето близится
Оно приходит разом
Весна моя прошла
И юность позади
О солнце о пора
Когда так пылок разум
Я жду приди
Как форма строгая
Приди ко мне приди же
И вот она уже
Явилась и пьянит
Влечет меня к себе
Сильнее чем магнит
И обретает вид
Одной красотки рыжей
Ведь этих медных прядей пыл
Как молния чей свет застыл
Так пламенеет луч случайный
На золотистой розе чайной
Что ж смейтесь надо мной
Вы ближние и все на свете люди
Ведь обо многом я не смею вам сказать
А обо многом вы и слышать не хотите
Так снизойдите же ко мне.

Итак, Аполлинер, в отличие от своих современников — футуристов, при всем своем новаторстве вовсе не посягает на *традицию*, которая для него — незыблема. Он провозглашает себя лишь «искателем и следопытом» в области Неизведанного — того Неизведанного, которое традиционным искусством не осваивалось, но которое, по убеждению Аполлинера, могло подарить искусству

волшебный дивный край,
где тайны пышный цвет
дается прямо в руки.

Он не провозглашает себя носителем вновь открытой Истины в последней инстанции, к постижению которой должны почтительно восходить все остальные. Напротив — он просит *снизойти до него*, не отмахнуться пренебрежительно от того нового, что он открыл и что, может быть, в будущем войдет малой частицей в огромный мир Традиции.

Эмиль Верхарн (1855—1916)

Эмиль Верхарн — выдающийся бельгийский поэт. Творчество которого стоит как бы на периферии традиционно реалистического освоения действительности. В творчестве Верхарна отразились и традиции верленовского символизма, и традиции, связанные с именами Бодлера и Малларме. Некоторые стихотворения Верхарна похожи на ребусы. В то же время у Верхарна есть много стихотворений, в которых в основном реалистическими средствами передается восприятие Верхарном тех или иных сторон окружающей его реальности. Поэзия Верхарна удивительно систематизирована: творческое наследие Верхарна делится на циклы, причем все стихотворения внутри одного цикла связаны между собой единым тематическим «стержнем». Допустим, в стихотворениях цикла «Монахи» (1886) описываются разные типы монахов: «монах эпический», «монах простодушный», «дикий монах».

Верхарн — это ярко выраженный поэт-урбанист. И в целом ряде его циклов вскрывается душа крупного города. Один из верхарновских циклов так и называется «Города-спруты» (1895). Да, город в глазах Верхарна — это нечто страшное, всепожирающее, в чем-то напоминающее исполинскую клоаку. Вот верхарновская «Равнина»:

...Там чудище огромное, тупое
Гудит за каменной стеной,
Размеренно гудит котел ночной,
И скачут жернова, визжа и воя;
Земля бурлит, как будто бродят дрожжи;
Охвачен труд преступной дрожью;
Канава дымная к реке течет
Мохнатой тиной нечистот;
Стволы, живьем ободранные, в муке
Заламывают руки,
С которых, словно кровь, струится сок;
Крапива и бурьян впиваются в песок
И в мерзость без конца копящихся отбросов;
А вдоль угрюмых рвов, вдоль путевых откосов
Железо ржавое, замасленный цемент
Вздывают в сумерках гниению монумент.

И в то же время этот город — это родная стихия Верхарна, ужас перед которой сочетается в душе поэта с *восхищением* перед ее могуществом. Вот стихотворение «*Душа города*». Город Верхарна — огромный европейский город с многовековой историей — это не просто человеческое поселение больших размеров. Это *одушевленное существо*. И одновременно это *прошлое, застывшее в настоящем*. Прошлое, которое живет в каждом движении, в каждом дыхании Города. Не случайно рефреном через это стихотворение проходят слова: «*О, века и века над ним*». Душа верхарновского Города — это и кровавое прошлое его средневековой юности:

Сперва — вблизи двух-трех лачуг
— священник — пастырь.
Приют для всех — собор, и сквозь узор оконниц
Сочится свет церковных догм к сознаниям темным.
Стена, дворец и монастырь, зубцы на башнях,
И папский крест, которым мир овладевает.
Монах, аббат, король, барон, рабы, крестьяне,
Каменья митр, узорный шлем, камзол и ряса.
Борьба страстей: за честь герба, за честь хоругви;
Борьба держав... и короли неполновесный
Чекан монет хотят прикрыть гербами лилий,

Особое место в европейской литературе конца XIX — начала XX века занимает выдающийся бельгийский драматург Морис Метерлинк.

Морис Метерлинк (1862—1949)

Морис Метерлинк — это одна из центральных фигур в истории мирового символизма. Слава пришла к Метерлинку внезапно — до 1890 года Метерлинк публиковался очень мало, свою первую пьесу опубликовал за свой счет, а распространял ее, раздавая друзьям — раскуплено было лишь около 15 экземпляров. И вдруг об этой пьесе («Принцесса Мален») в знаменитой французской газете «Фигаро» устами Октава Мирбо было сказано, что это — «самое гениальное произведение нашего времени». С этого момента и начал формироваться символистский театр Метерлинка, который базируется на равноправном сосуществовании реального и потустороннего, на идее господства в жизни таинственного и рокового Неизвестного, которое недоступно человеку и которое управляет им. Неизвестное — это и есть главное действующее лицо на сцене метерлинковского символистского «Театра смерти», что в некоторой степени роднит театр Метерлинка с театром Леонида Андреева, на сцене которого Неизвестное действует то в облике Анатэмы («Анатэма»), то под именем «Некто в сером» («Жизнь человека»).

Вот пьеса Метерлинка «Непрощеная» (1890).

Действующие лица: Дед-слепой (вообще образ слепого — это типичный метерлинковский образ); Отец; Дядя; Три дочери; Сестра милосердия; Служанка. В соседней комнате — роженица. И герои наперебой обсуждают ее состояние, склоняясь к тому, что «опасность миновала, она спасена... раз доктора уверяют, что можно не опасаться». Но все более отчетливым становится присутствие где-то поблизости Неизвестного. Вокруг все тихо — но «все рыбы в пруду вдруг ушли

под воду», почему-то перестали лаять собаки, к тому же по какой-то причине перестает закрываться дверь. Герои пьесы обмениваются репликами о плотнике, который должен будет починить дверь. Вслед за этим следует авторская ремарка: «Внезапно слышится лязг оттачиваемой косы». Вслед за чем начинается болтовня о садовнике, который «собирается косить»; людям только странно, что он почему-то желает косить ночью. И вновь — разговоры, разговоры, разговоры, иногда прерываемые авторскими ремарками: «Слышатся чьи-то шаги»; «В маленькую дверь стучат»; «На лестнице стоит служанка». Все вдруг начинают чувствовать, что кроме служанки присутствует еще кто-то невидимый. И вновь — разговоры, разговоры, разговоры, в которых обсуждаются разные причины внезапно раздавшегося «топающего» звука или того, что по непонятным причинам открылась закрытая дверь. И лишь один из присутствующих — слепой Дед — оказывается самым зрячим — он чувствует то, что не чувствуют окружающие. Он не видит, сколько вокруг него людей, но он чувствует, что вокруг него не шесть человек, в чем его пытаются уверить все остальные и в чем они уверены сами, но что в комнате есть *кто-то еще*. И все острее он ощущает, что это — *Непрошенная*. Все еще уверены, что роженица мирно спит в соседней комнате — но из уст Деда доносится правда: «Давно уже от меня что-то скрывают!.. В доме что-то случилось... Но теперь я начинаю понимать... Слишком долго меня обманывали!.. Вы думаете, что я так ничего и не узнаю?.. Бывают минуты, когда я менее слеп, чем вы... Я не смею открыть вам все, что узнал за этот вечер... Но я узнал всю правду!.. Я буду ждать, пока вы откроете мне правду, но я уже давно догадался». Вскоре из соседней комнаты появляется «Сестра милосердия, вся в черном; она наклоняет голову и осеняет себя крестным знаменiem, возвещая этим о смерти роженицы». Непрошенная сделала свое дело.

А вот пьеса «Слепые» (1890).

Действующие лица: Священник; Первый слепорожденный; Второй слепорожденный; Третий слепорожденный; Самый старый слепой; Пятый слепой;

Шестой слепой; Три слепые старухи, погруженные в молитву; Самая старая слепая; Юная слепая; Слепая помешанная.

Слепые вышли из приюта — их ведет зрячий священник. Но вот слепые остановились на привале в первобытном северном лесу — а священник отправляется искать путь. Но его что-то долго нет. В души слепых проникает тревога. Они пытаются понять, что с ними происходит. Моделируются различные варианты. Раздаются упреки в адрес поводыря: «Он одряхлел. Кажется, он тоже слепой. Он не хочет в этом признаться из страха, как бы кто-нибудь другой не занял его место у нас, но я подозреваю, что он почти ничего не видит. Нам бы нужно другого проводника... Я уверен, что он заблудился и теперь ищет дорогу... Он не смеет бросать нас». А священника все нет. И слепые пытаются сориентироваться в пространстве — и что-то делать, куда-то идти. Мимо пробегает собака — и тянет куда-то одного из слепых. Уж она должна куда-то вывести. Но она подтаскивает «первого слепорожденного» к трупу священника, который пошел искать путь — и умер, пройдя несколько шагов. Слепые, наконец, делают страшное открытие. И вновь почти зримым становится присутствие на сцене чего-то Незнаменного. Откуда-то доносятся шаги («Они уже здесь! Они среди нас!...»). Но на вопрос: «Кто ты?» — никто не отвечает. В финале пьесы слышится реплика «самой старой слепой»: «О, смилуйся над нами!», вслед за чем следует авторская ремарка: «Молчание. Затем раздается отчаянный крик ребенка». И этим Слепым, как и слепому Деду из «Непрошеной», может открыться лишь одна правда — страшная правда смерти. Такова судьба человека на сцене «Театра смерти» раннего Метерлинка. Не покидает ощущение, что в «Слепых» запечатлелась метерлинковская модель мира.

Впоследствии метерлинковский взгляд на жизнь станет несколько более оптимистическим — и в 1905 году появится знаменитая «Синяя птица». В «Синей птице» символистские традиции углубляются: теперь на сцене метерлинковского театра наряду с людьми действуют Души Часов, Душа Света, Сон, Смерть, Духи

Тьмы, Ужасы, Звезды, Духи всех деревьев: Дуба, Бука, Вяза, Тополя, Сосны, Кипариса, Липы, Каштана, Березы, Ивы, Дубка, Лазоревые Дети, Хранительницы Детей, Король Девяти Планет и т.д. В комментариях Метерлинк даже дает рекомендации, как одеть актеров, играющих разного рода бесплотные существа: скажем, Душу Света Метерлинк предлагает одеть в «газовое платье лунного цвета, то есть бледно-золотистое с серебристыми блестками: от этого платья словно исходят лучи», а Великие Радости — в «блистающие одежды тонких и нежных оттенков: распускающейся розы, сверкающих на солнце вод, янтарной росы, утренней лазури» и т.д. Вся пьеса проникнута ощущением присутствия чего-то неземного. И в конце концов юные герои пьесы находят Синюю Птицу, открывающую дорогу к счастью. Правда, эта птица все же улетает — но последняя реплика Тильтиля проникнута надеждой и предощущением грядущего счастья.

Приближаясь к своему концу, XIX век устал от реализма. И рубеж двух веков оставил в памяти человечества прекрасное, хотя и недолговечное соцветие, в котором переливались разными цветами и исполненное жажды жизни и одновременно магического ужаса перед ней творчество Леонида Андреева и раннего Метерлинка, и неземная красота мира уайльдовской прозы, поэзии О.Мандельштама и М.Кузмина, метерлинковской «Синей птицы» и роستانовского «Сирано де Бержерака», и исполненная мужественной воли, в чем-то отталкивающая, а в чем-то завораживающе притягательная поэзия и проза Р.Киплинга и Н.Гумилева, и магнитное поле «урбанистической поэзии» Э.Верхарна, и сложный и одновременно завораживающий мир символов в поэзии А.Блока и В.Брюсова, и очень специфический, рассчитанный «на любителя» цветок футуризма. А на земле становилось все тревожнее.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Романтизм	3
Английский романтизм	6
Немецкий романтизм	26
Эрнст Теодор Амадей Гофман	30
Генрих Гейне	37
Реализм	56
Французский реализм	61
Оноре де Бальзак	61
Гюстав Флобер	70
Натурализм как литературное течение	80
Эмиль Золя	84
Ги де Мопассан	99
Анатоль Франс	107
Английский реализм	117
Чарльз Диккенс	117
Американская литература XIX века	127
Генри Лонгфелло	127
Скандинавская литература XIX века	151
Генрик Ибсен	151
Рубеж XIX-XX веков в контексте отражения в европейской литературе	159
Оскар Уайльд	161
Редьярд Киплинг	168
Гийом Аполлинер	176
Эмиль Верхарн	179
Морис Метерлинк	183

Валерий Самуилович
Рабинович

ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Часть III

*Курс лекций для преподавателей
и учащихся X-XI классов*

Редактор М.А.Овечкина
Технический редактор Э.А.Максимова
Компьютерная верстка СУНЦ УрГУ т. (3432) 41-28-48

ЛР №020257 от 10.10.91.

Подписано в печать
Формат 60х84^{1/6}. Бумага для множительных аппаратов.
Усл. печ. л. 10,89. Уч.-изд. л. 9,76. Заказ *178*. Тираж *100* экз.

Отпечатано на ризографе в Специализированном учебно-научном
центре Уральского государственного университета.
г. Екатеринбург, ул. Д.Зверева, 30